

Tome XII [redacted]

REVUE DES ARTS ASIATIQUES

ANNALES DU MUSÉE GUIMET



LES ÉDITIONS D'ART ET D'HISTOIRE, PARIS

SOCIÉTÉ

DES

AMIS DU MUSÉE GUIMET

6, place d'Iéna, PARIS

Président : M. D. David-Weill, *membre de l'Institut*

Vice-Président : M. Paul Pelliot, *membre de l'Institut*

Trésorier : M. R. Pfister

Secrétaire général : M. Robert Gérard

Le Musée Guimet a besoin que ses Amis se groupent autour de lui car l'effort qu'il poursuit est considérable. Réuni aux Musées nationaux, il est devenu le Musée de Paris consacré aux arts de l'Inde, de l'Insulinde, de l'Indochine, de l'Asie centrale et du Tibet; il doit représenter dignement ces civilisations, si nombreuses et diverses. Comme Musée, il poursuit un double but : enrichir ses collections par des pièces nouvelles, assurer à ses richesses la meilleure présentation possible en réorganisant et modernisant ses galeries. Mais il est plus qu'un Musée, il possède une bibliothèque orientaliste très importante, centre d'études qui doit acquérir les nouvelles publications; il a créé un service photographique qui tente de réunir tous les documents archéologiques et artistiques concernant les arts de l'Inde et de l'Extrême-Orient; il publie de nombreux ouvrages *(Annales du Musée Guimet, Bibliothèques d'études et de vulgarisation, Bibliothèque d'art, Bibliothèque musicale)* et la *Revue d'Histoire des Religions;* il organise des conférences.

Le Musée Guimet s'adresse à ses Amis pour qu'ils le secondent dans ce grand effort.

Que ceux qui s'intéressent profondément aux arts asiatiques, qui veulent vraiment se tenir au courant de ce qu'apportent dans ce domaine les travaux en cours, qui tiennent à participer à la vie de cet Institut orientaliste qu'est le Musée Guimet et à l'aider par leur cotisation, soient Amis du Musée.

Moyennant une **cotisation de 150 francs par an,** ils bénéficieront des **avantages de deux sociétés :** ils seront, d'une part, Amis de l'Orient avec les avantages attachés à ce titre :

(Voir suite page 3 de la couverture.)

// REVUE
DES
ARTS ASIATIQUES

Directeur : Georges SALLES

Secrétaire de la Rédaction : Jean BUHOT, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVIe



SOMMAIRE

Tome XII | MARS 1938 | Numéro I

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - Ve



VASE AVEC SOCLE (ÉPOQUE HAN)

REVUE
DES
ARTS ASIATIQUES

Directeur : Georges SALLES

Secrétaire de la Rédaction : Jean BUHOT, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVI[e]

SOMMAIRE

Tome XII — JUIN-SEPTEMBRE 1938 — Numéro II-III

---

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - V[e]

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : Georges SALLES

Secrétaire de la Rédaction : Jean BUHOT, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVIe

SOMMAIRE

Tome XII DÉCEMBRE 1938 Numéro IV

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - Ve

Un Congrès d'archéologie et d'art iraniens devait se tenir à Paris au mois de juin de cette année. A cette occasion diverses manifestations avaient été prévues et notamment des expositions dont les programmes complémentaires étaient destinés à fournir au public la vue de quelques-uns des aspects les plus représentatifs du génie iranien. Le Congrès n'a pas lieu. Les expositions projetées ont néanmoins été montées au Musée Guimet et à la Bibliothèque Nationale, tandis qu'au Musée du Louvre le département des antiquités orientales a ouvert la porte de quelques salles depuis longtemps fermées pour cause de remaniement.

Nous avons voulu mettre notre Revue au service de cette actualité iranienne. Puisqu'on pourra voir Place d'Iéna les produits de l'Iran extérieur et parmi ceux-ci le si riche butin livré par la dernière campagne d'Afghanistan, on en trouvera ici le compte rendu dont Hackin a bien voulu nous réserver la primeur. La Bibliothèque Nationale groupe en deux ensembles distincts, d'une part les arts de l'Iran sassanide et leurs dérivés, d'autre part les enluminures des écoles mésopotamiennes et persanes. On lira donc une suite d'articles portant sur cette double série. Le rapport de la dernière campagne de Chapour sert de commentaire aux éléments décoratifs qui ont été de là-bas rapportés rue de Richelieu. Enfin, à l'occasion de la réouverture partielle du département oriental, Contenau présente quelques-unes de ses plus récentes acquisitions, jusque-là inédites.

G. S.

Les travaux de la Délégation archéologique française en Afghanistan

COMPTE-RENDU SOMMAIRE

(SEPTEMBRE 1936-AOÛT 1937)

De septembre 1936 à août 1937, les membres de la Délégation archéologique française en Afghanistan ont entrepris une série de recherches qui ont eu pour objectif des sites parfois très éloignés les uns des autres. L'automne 1936 (septembre à décembre) fut consacré à une prospection étendue et à des fouilles pratiquées sur plusieurs points du district de Chakansur, dans la partie afghane de l'ancien Seistān, à 1300 kilomètres au sud-ouest de Kābul. M. Ghirshman avait été, à cette occasion, attaché temporairement à notre Délégation pour effectuer des recherches sur l'emplacement de l'ancienne Zaranj (l'actuelle Nad'Ali), à quelques centaines de mètres de la frontière iranienne. Pendant ce temps les autres collaborateurs de la Délégation : Madame Hackin, Messieurs Carl et Meunié exploraient, sous ma direction, dans la zone désertique qui s'étend au nord du fleuve Helmand, les abords de la ville ruinée de Sar-o-Tar. Au mois de janvier 1937 nous nous dirigions vers le Nord de l'Afghanistan pour pousser une reconnaissance en direction de Kunduz, sur le territoire de l'ancienne Bactriane, où venaient d'être signalées des trouvailles d'antiquités bouddhiques (1). Notre documentation concernant les recherches effectuées dans le Seistān (automne 1936) n'étant pas encore complètement au point, je rendrai compte tout d'abord, et d'une façon très sommaire, des résultats obtenus au cours de notre campagne de printemps et d'été (avril-août 1937), laquelle a eu pour objectif le site de l'ancienne Kāpiśī, (l'actuelle Begram) à quelque soixante kilomètres au nord de Kābul. Ce vaste plateau alluvial, le ***dasht-i-Bagram*** (2) avait, dès 1833, retenu l'attention du voyageur anglais Masson qui avait « visité » quelques stûpas et recueilli une collection de monnaies anciennes indo-grecques et indo-scythes (3). M. Foucher a consacré au site de Begram quelques pages de son étude sur *l'itinéraire de Hiuan-tsang en Afghanistan* (4); proposant des identifications qui constituent de très utiles repères. Ajoutons que M. J. Barthoux a

---

(1) J. HACKIN, *L'art bouddhique de la Bactriane et les origines de l'art gréco-bouddhique* (traduit en persan par M. AHMED ALI KOHZÂD, *Bulletin archéologique publié par la section historique de l'Académie Afghane*, fascicule I, Kâbul, 1937).

(2) *Bagram*, prononciation locale.

(3) J. A. S. B., 1834, pp. 153-175 et 1836, pp. 1-36.

(4) *Etudes asiatiques publiées à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la fondation de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, I, pp. 266-273.

procédé, en août 1925, a quelques sondages sur l'emplacement de la « nouvelle ville royale » et à des travaux de fouilles à l'est de Begram (contrefort occidental du Koh-i-Pahlavan). Un plan de recherches méthodiques, élaboré en 1935, approuvé dans le courant de cette même année par la Commission pour les recherches archéologiques en Afghanistan, siégeant au Ministère de l'Éducation Nationale, reçut un commencement d'exécution dès le printemps 1936. Le premier chantier fut ouvert

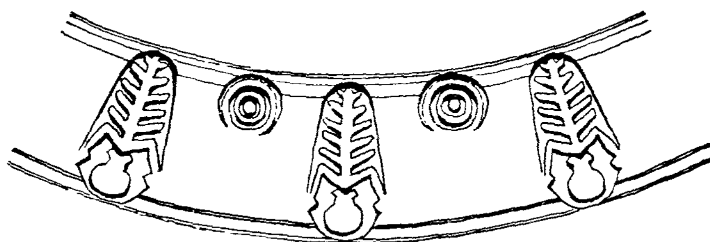


FIG. A

FIG. A. — Motifs de poteries à décor estampé de Begram, fouilles de 1936 (époque Kushane, I-IIe siècles ap. J.-C.)

par MM. Carl et Meunié, en avril 1936, sur l'emplacement de la « nouvelle ville royale »; nos collaborateurs suivaient l'orientation nord-sud d'une dépression correspondant à l'une des grandes artères latérales de la ville. Le chantier livra une quantité importante de poteries d'usage domestique à décor estampé remontant au début de l'occupation Kushane (FIG. A-B, I-IIme siècles de l'ère chrétienne). Les recherches furent reprises par M. Jean Carl, le 16 avril 1937. Un deuxième chantier, confié à Madame J. R.

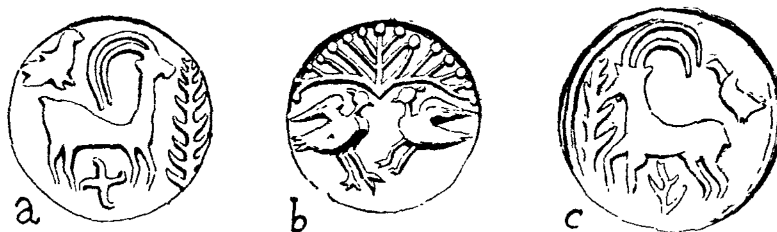


FIG. B

Hackin, fut ouvert à une distance de 200 mètres à l'est du premier. M. Jacques Meunié fut chargé de poursuivre des recherches sur l'emplacement d'un monastère bouddhique ruiné situé à cinq kilomètres à l'est-nord-est de « la nouvelle ville royale » (Chantier n° 3).

Revenons maintenant au chantier n° 1. Le dégagement des locaux d'habitation et des boutiques bordant la rue principale fournit un nouveau contingent de poteries communes à décor estampé d'époque Kushane (fig. C). Sur ce point, le travail fut arrêté, le dégagement de la rue principale une fois achevé et M. Carl se rendit aussitôt (fin mai) dans la vallée de Fondukistan, sensiblement à mi-chemin entre Kābul et Bāmiyān, où il allait entreprendre, sur l'emplacement d'un monastère bouddhique ruiné, des fouilles qui amenèrent la mise au jour d'objets d'un grand intérêt.

Sur le chantier n° 2 de Begram, dont la direction avait été confiée à Madame Hackin, assistée de MM. Ahmed Ali khān Kohzād et M. Aslam khān, neuf chambres de dimensions spacieuses, aux murs épais, soigneusement construits; empilages de lamelles minces consolidées de place en place par l'insertion de boutisses soigneusement dressées, furent dégagées. La chambre n° 10, plus spacieuse encore que les précédentes avait été soigneusement murée. L'évacuation des terres ayant été poursuivie jusqu'à une profondeur de 2 m. 60, les premiers objets apparurent; toute la partie nord de la chambre contenait des récipients en verre soufflé, en albâtre et des objets en bronze. Les verres, représentent des productions caractéristiques des officines de verriers de la côte syrienne (Ier siècle-début du IVme siècle de l'ère chrétienne). Quelques verres peints sont dans un remarquable état de conservation; la transparence de la matière vitreuse est, dans bien des cas, remarquablement préservée; le décor peint forme un très léger relief; les couleurs vives, que l'ongle ne peut rayer, ont le brillant des teintes d'émail. On peut voir, sur un gobelet de grandes dimensions (Pl. I, fig. 1), deux femmes et deux hommes leur apportant des fruits; la végétation est représentée par un palmier et des taches de verdure claire. Nous avons fait allusion à la vivacité du coloris, il importe également de signaler l'habileté du peintre; le dessinateur s'efface devant le coloriste qui procède par touches légères, les drapés apparaissent pleins de souplesse, les parties plus éclairées du corps sont parcourues par de légères lignes blanches souvent sinueuses. Sur un fragment de vase, de plus petites dimensions, un combat de gladiateurs est représenté; l'un des combattants porte le costume thrace, jambières bleues, *fasciae* jaunes, bouclier carré de petites dimensions *(parma)*. Son adversaire porte les vêtements et les armes du samnite, en particulier un *scutum* de forme allongée; les cuisses sont nues, une seule jambe protégée. D'autres fragments montrent des scènes de combat entre cavaliers et hommes à pied. Toutes les techniques du verre sont représentées, y compris les pièces à décor en relief rapporté à chaud (FIG. 2); les détails les plus fragiles prenant appui contre le corps du vase au moyen de petits étais de verre. Le personnage figurant au sommet de la tour est vraisemblablement un Poseidon, on songe même à le comparer au Poseidon gravé sur un plat provenant de Cobern sur Moselle et rapproché par E. aus'm Weerth du Poseidon Domatites de Pausanias (1). Les verres taillés sont en grand nombre, ainsi que les fioles ou fragments de fioles ichthyomorphes et les flacons ou gobelets entourés d'une résille de fils de verre étiré disposés horizontalement et maintenus à distance du corps du vase par interposition d'appliques serpentiformes placées verticalement et épousant la forme du récipient.

Les objets en bronze, au nombre d'une cinquantaine, pesons de balances, rhytons, plats creux appartiennent à des types connus; il convient de signaler une sorte de bouclier d'apparat (FIG. 3 et 4), formé de deux plaques circulaires superposées; la plaque supérieure, plus petite que la plaque inférieure, est ornée d'un décor en repoussé auquel s'ajoutent des éléments rapportés. La figure centrale est un masque de Méduse, rongé par l'oxydation; les ailes éployées qui ombragent la tête sont rapportées et mobiles; à hauteur de la ligne des yeux, s'étirent quatre serpents.

(1) *Bonner Jahrbücher*, 1880, p. 52, pl. V.



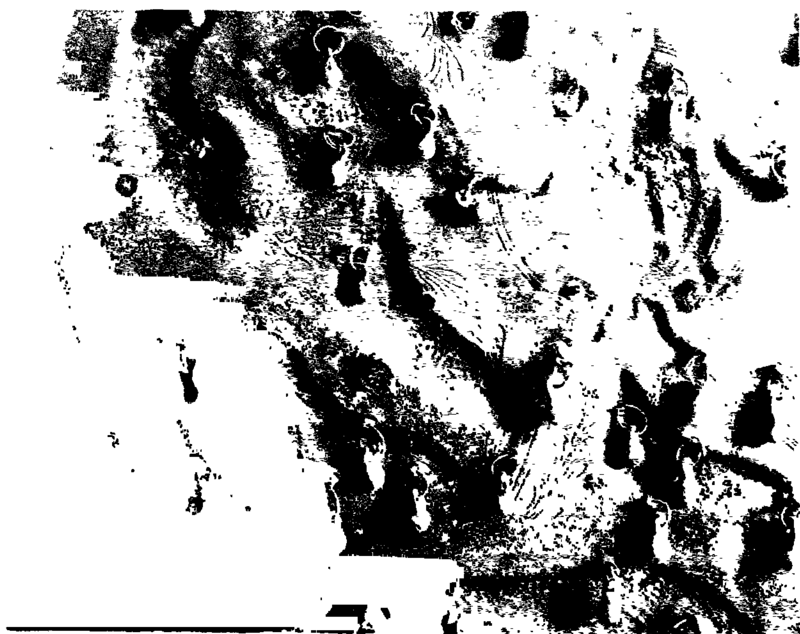
1



2



3



4

Begram, chantier 2. 10. *Musée de Kâbul.*
1. Détail de décor peint sur un gobelet. Hr. 0,126; diam. 0,08. — 2. Fragment de récipient, verre incolore transparent, décor rapporté. Poseidon? Hr. 0,142. — 3. Bouclier d'apparat, décor en repoussé, masque de Méduse et poissons. Diam. 0,39. — 4. Revers du même (détail).

Un nœud de serpents apparaît sous le menton. Entourant la tête de Méduse sont figurés des poissons dont les nageoires et les queues sont mobiles; les éléments rapportés étant fixés au moyen de petits anneaux qui garnissent le revers de la plaque; le mouvement des pièces mobiles est facilité par des petites éléments sphériques en métal plein. Il convient de noter qu'un masque de gorgone « vu de face, entouré d'enroulements symétriques qui représentent les flots et au milieu desquels nagent six dauphins » figure sur un miroir étrusque du Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale (n° 1345) (1).

Les albâtres sont représentés par une oenochoe à anse surélevée, une patère à manche et un amphorisque.

***

Tous les objets groupés dans la partie sud de la chambre, quelques verres exceptés, étaient des coffrets à bijoux qui comportaient, à l'origine, un bâti en bois léger contre lequel étaient fixées des plaques et des bandes décorées en ivoire et en os. Le bois n'apparaissait plus que sous l'aspect d'une poudre brunâtre. Dans bien des cas les éléments composant le coffret étaient complètement dissociés. Des plaques de mica venaient parfois s'insérer entre le bâti et les plaques décorées. Cette partie de nos trouvailles représente un apport inédit, en provenance de l'Inde Centrale ou de la région de Mathurâ. Rappelons, à ce propos, que les indications relatives à l'activité des corporations d'ivoiriers étaient des plus limitées, nous savions cependant que la ghilde des ivoiriers de Vidiśā (la moderne Bhilsa, dans l'état de Gwalior) avait offert, sculpté par ses membres, un bas-relief en pierre qui orne l'un des jambages de la porte méridionale du grand stûpa de Sañchī (2) (milieu du Ier siècle av. J.-C.).

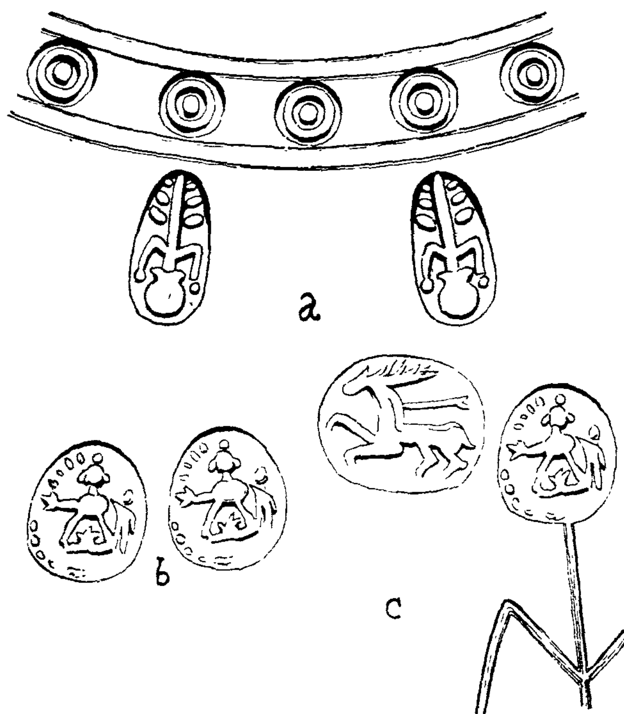


Fig. C. — Motifs de poteries à décor estampé de Begram fouilles de 1937. (L'époque Kushane, I-IIe siècles ap. J.C.)

Des centaines de plaquettes d'ivoire et de bandes décorées en os ont été mises au jour à Begram; plaques au décor simplement gravé, décor incisé, dont le très léger relief est obtenu en évidant les parties non décorées, décor ajouré, et, enfin tout un lot d'objets d'un art raffiné, véritables sculptures présentant un modelé en réserve et

(1) Babelon et Blanchet, *Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, p. 550.
(2) A. Foucher, *La porte orientale du Stūpa de Sañchī*. Annales du Musée Guimet, Bibliothèque de Vulgarisation, t. XXIV, p. 164.

des contours incisés d'un trait vigoureux et sûr. Quelques pièces s'apparentent au décor de Sañchī, lotus, volatiles, monstres ailés; il convient de rappeler qu'un jambage de la porte orientale du grand stûpa de Sañchī représentant un décor de lotus, avec le dispositif caractéristique d'une longue tige dessinant des méandres réguliers, présente d'intéressants points de comparaison avec une bande décorée trouvée sur notre chantier nº 2 (Pl. II, FIG. 5). Ces bandes décorées représentent d'ailleurs une interprétation très libre plutôt qu'une copie servile des motifs de Sañchī. Ailleurs apparaissent des léogryphes très nettement apparentés à ceux qui sont représentés à Sañchī (FIG. 6) (architrave supérieure de la face externe de la porte occidentale du grand stûpa et relief du pilier sud du même monument). Les monstres ailés représentent un des thèmes familiers de l'ornementation de nos coffrets; attestant de lointaines influences mésopotamiennes associées à des détails décoratifs purement indiens (FIG. 7) : corymbes et feuilles d'*asoka*. Le canard et l'oie et des variantes intermédiaires, le canard brahmane par exemple, disposés en frises du plus heureux effet décoratif, apparaissent également appelant, par leur attitude caractéristique, cou baissé, tête levée, une comparaison avec la frise (FIG. 8) d'oies en vol figurant en bordure du reliquaire de Kaniṣka et sur les peintures murales de Bāmiyān et de Ḳïzïl (Pl. III, FIG. 10). Des personnages féminins aux formes épanouies, au visage trapu, s'apparentent nettement à certaines sculptures de l'école de Mathurâ, d'époque Kushane (FIG. 11) (I-IIme siècles de l'ère chrétienne). A la même époque peuvent être assignées des bandes dont le décor ajouré se détache, traité en léger relief. Le thème iconographique qui met en scène un personnage central étreignant deux monstres, rappelant l'attitude favorite de Gilgamesh et de Enkidou, est connu par plusieurs exemples et par des variantes inédites suggérant avec l'art archaïque de Sumer des rapprochements qui ne peuvent être dus au seul hasard (1) (FIG. 12, fig. D). La représentation de l'anguipède aux queues symétriques, bien connue à Mathurâ pendant la période Kushane, se retrouve sur nos coffrets. A cet égard, rien n'est plus suggestif qu'une comparaison entre les tritons de Mathurâ et de Sarnâth et l'anguipède de Begram dont les queues symétriques sont avalées par des monstres marins; des *makaras* aux queues dressées. L'aspect le plus élaboré de l'art de nos ivoiriers se manifeste dans des scènes à personnages : femmes occupées à leur toilette. Le modelé des corps apparaît finement nuancé; la pose empreinte



FIG. D. — Empreinte dite de Farah (Musée de Berlin) d'après G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale* t. II, fig. 418.



FIG. E. — « Grylle » d'après J. Zykan, *Der Tierzauber* (Artibus Asiae, t. v).

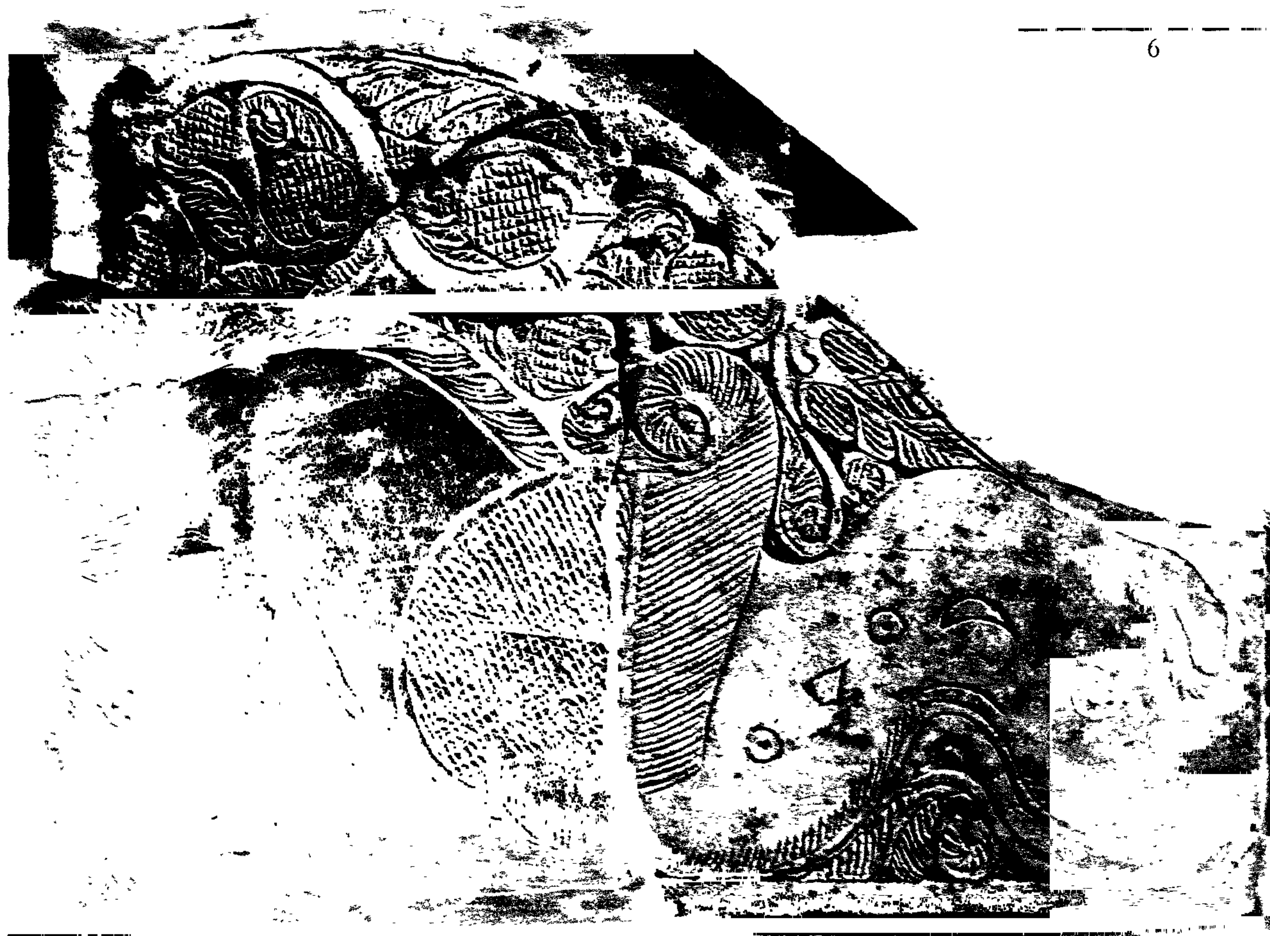
(1) Dr G. CONTENAU, *Manuel d'Archéologie orientale*, II, fig. 418, p. 615. Empreinte de Farah; Enkidou et ses fauves. Musée de Berlin. Voir également W. ANDRAE, *Die ionische Saüle, Bauform oder Symbol?* fig. 31, p. 19.



5



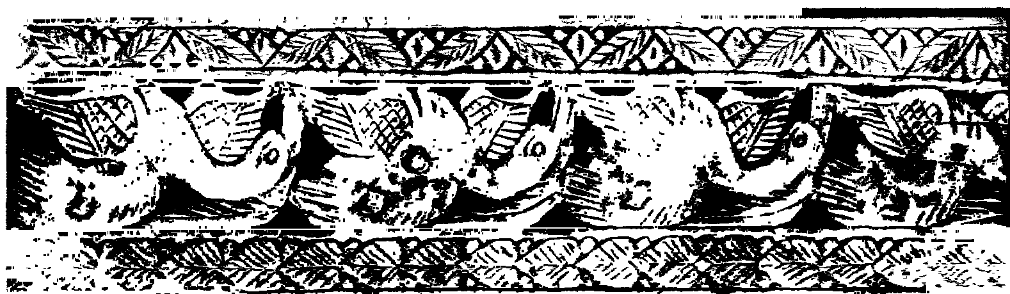
6



7

Begram, chantier 2. 10. *Musée de Kâbul.*

5. Bande à décor de lotus et de canards, ivoire. Lg. 0,302, hr. 0,042. — 6. Monstres ailés adossés, os. Hr. 0,151; lg. 0,106. — 7. Tigre ailé, corymbes et feuilles de l'arbre *asoka*, os. Hr. 0,078; lg. 0,152.



8



9



10



11



12

Begram, chantier 2. 10. *Musée de Kâbul et Musée Guimet.*

8. Frise d'oies représentées en vol, os. Hr. 0,041; lg. 0,147. — 9. Oies dans les lotus, os. Ensemble du fragment, hr 0,015; lg. 0,239. — 10. Kizil, peinture murale (*Mission Pelliot*, par la courtoisie de M. Pelliot). Oie en vol, grotte Màyà, 3e groupe (Grotte N, classif. Pelliot). Begram, chantier 2. 10. *Musée Guimet.* — 11. Plaquette décorée, ivoire. Hr. 0,112; lg. 0,069. — 12. Bande décorée, personnage central étreignant des monstres, os. Hr. [illegible]

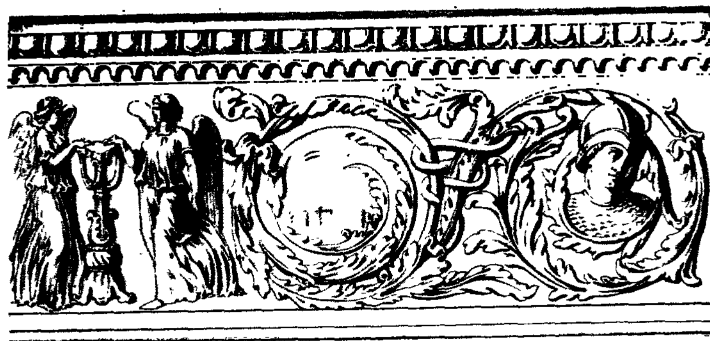


13

Begram, chantier **2.** 10. *Musée de Kâbul.*
13. Détail d'un couvercle de coffret, ivoire. Ensemble du couvercle : 0,465 × 0,290. Hr. du personnage : 0,11.



14



15



16



17



18

Begram, chantier 2. 10. Détail de la bordure d'un couvercle de coffret, ivoire. Larg. de la bordure : 0,076. — 15. Partie d'une plaque de verre, provenant du théâtre édifié à Rome par Scaurus (58 av. J.-C.). D'après A. Deville, *Hist. de l'art de la verrerie dans l'antiquité*, p. 12 et pl. XIV. — 16. Les trois frères Kâçyapa, leurs disciples et des devatâ vénérant le Buddha. Registre supérieur : Maitreya et orants. Schiste. *(Musée de Kâbul.)* — 17. Détail du précédent. — 18. Donateur costumé à l'antique. *(Musée de Kâbul.)*

d'une élégante nonchalance fait valoir la courbe harmonieuse des hanches, accusée par le trait hardiment incisé des contours (Pl. IV, FIG. 13). Toute l'élégance de l'art Gupta du IVme siècle se trouve ainsi préfigurée. Les rinceaux qui encadrent cette composition sortent de la bouche d'un masque humain représenté de profil à droite, et dont le crâne se prolonge en cou et en tête de cheval (FIG. 14), au-dessous apparaît la tête d'un canard. Il ne s'agit là, en fait, que d'une partie d'un étrange assemblage qui apparaît sans lacunes à l'angle supérieur droit de la composition. Les rinceaux révèlent des détails intéressants : le premier élément à enroulement dextrogyre se termine par une feuille de lotus d'où jaillissent deux fleurs et une branche droite à trois feuilles ; l'élément suivant est d'enroulement sinistrogyre. Il convient de noter que l'un des éléments dont est formée la tige des rinceaux vient s'enrouler en vrille autour de la partie de la tige principale commune au premier et au deuxième enroulement. L'aspect très particulier de ces rinceaux doit attirer l'attention; car il n'est pas sans intérêt de signaler que l'art occidental n'ignore pas des représentations de ce genre. L'une des plaques de verre dont Scaurus fit recouvrir les murs du théâtre édifié à Rome, en 58 av J.-C., montre déjà ce détail d'ornementation (Pl. V, FIG. 15). Nous sommes également en mesure de situer en dehors de l'Inde, dans le domaine de l'art hellénistique d'Asie Mineure, l'origine des motifs composites auxquels nous venons de faire allusion; les « grylles », associant des faces humaines surmontées de têtes d'animaux (FIG. E) à des corps de volatiles (1), présentent de frappantes analogies avec les assemblages qui sont à l'origine et au point d'aboutissement de nos rinceaux.

Le même coffret présente également les éléments particulièrement bien venus d'un décor zoomorphe, qui montre l'application heureuse d'une formule qui se tient à mi-chemin entre la stylisation et le réalisme (2).

***

La masse rocheuse isolée qui s'étend à l'est de Begram, le Koh-i-Pahlavan, la « montagne du héros », était littéralement ceinturée de fondations religieuses, édifiées les unes sur un contrefort en saillie, les autres plus modestement construites au pied de la montagne, sur un promontoire rocheux dominant le fleuve; c'est le cas pour le monastère ruiné, situé au nord du Koh-i-Pahlavan, dégagé, d'avril à juin 1937, par M. Jacques Meunié (3). Cette fondation avait été l'objet de remaniements et d'agran-

(1) J. ZYKAN, *Der Tierzauber, Artibus Asiae,* V, pp. 203-212. Renseignement communiqué par Mlle O. Bruhl. M. ADRIEN BLANCHET, membre de l'Institut, a bien voulu me communiquer le titre d'une étude sur « *Les grylles, figures composites des intailles gréco-romaines et romaines* » parue sous sa signature dans la *Revue des Etudes anciennes,* t. XXIII (1921), pp. 43-51; G. LIPPOLD, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit,* pl. LXXXIII.

Voir également : ANNE ROES, *Motifs iraniens dans l'art grec archaïque et classique.* Revue archéologique, 1934, pp. 135-164; du même auteur : *Un motif iranien, les protomés doubles,* Revue des Etudes anciennes, XXXVII (1935) pp. 289-300.

(2) Le rapport détaillé, actuellement sous presse, des fouilles de Begram (chantier no 2), Tome IX des Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan, paraîtra en 1939.

(3) Le rapport détaillé, dû à M. JACQUES MEUNIÉ, paraîtra dans les Mémoires de la Délégation Archéologique française en Afghanistan, tome X.

dissements successifs, brouillant quelque peu le plan primitif. Les parties les plus anciennes, elles-mêmes remaniées, paraissent représentées par un cloître à cour quadrangulaire et par un *stûpa*, de grandes dimensions, édifié dans la cour, laquelle communiquait, du côté de l'est, avec une autre partie du monastère. Des annexes ont été dégagées vers le sud et le sud-ouest. Le grand *stûpa* était orné de statues traitées en haut-relief et de scènes à personnages (bas-relief). Les artisans paraissent s'être employés sur place à la taille du schiste; une ébauche et un bas-relief inachevé ayant été mis au jour. Des modelages en terre et des fragments de stucs ont également été retrouvés. Quelques pièces figuraient en place et intactes; c'est le cas pour un intéressant bas-relief représentant le Buddha vénéré par des anachorètes brahma-

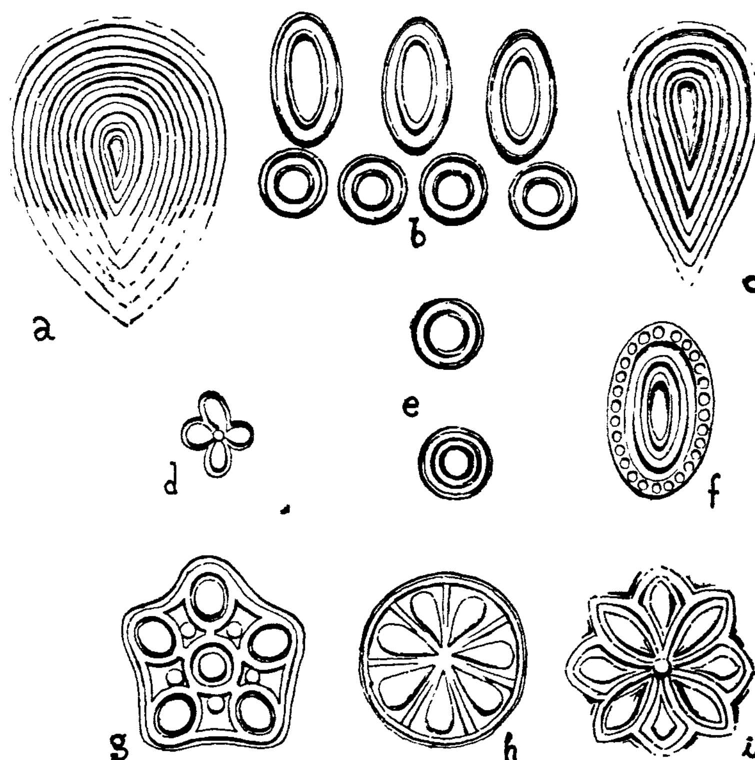


FIG. F. — Motifs de poteries à décor estampé de Shotorak, fouilles de 1937 (époque Kushane, I-III[e] siècles ap. J. C.)

niques, leurs disciples et des *devâta*; les anachorètes brahmaniques doivent être les trois frères Kāśyapa (FIG. 16) et trois de leurs disciples. Sur ce même bas-relief apparaît un couple de donateurs, le costume de l'homme ne diffère en rien de celui qui était communément porté à l'époque Kushane (FIG. 17); M. Meunié a également dégagé un fragment de stèle sur lequel apparaît un donateur costumé à l'antique (FIG. 18). Le nombre des statues et des bas-reliefs mis au jour est considérable. Plusieurs bas-reliefs montrent des compositions d'un incontestable intérêt iconographique; il convient de signaler tout particulièrement un socle (FIG. 19); le sujet central est un Maitreya trônant, jambes croisées, sous un fronton coupé; deux



19



20



21

19. Le Bodhisattva Maitreya trônant sous un fronton coupé. Schiste. *(Musée Guimet)*. – 20. Sujet analogue, stèle, pierre sculptée, art Wei (VIe s. après J.-C.). *(Coll. particulière.)* – 21. Le Buddha Dîpankara et le jeune étudiant brahmanique Megha. Schiste. *(Musée de Kâbul.)*

petits personnages, représentés à mi-corps sous les rampants du fronton coupé, lui rendent hommage. Deux autres personnages, princes ou Bodhisattvas, se tiennent dans des niches placées de part et d'autre du fronton coupé, aux extrémités de la composition apparaissent des *dvārapālas*. Il suffit de confronter ce bas-relief avec une œuvre chinoise d'époque Wei (FIG. 20) (env. VI[e] siècle ap. J.-C.) pour réaliser à quel point l'art bouddhique de la Chine des Wei s'est inspiré du répertoire de la sculpture gréco-bouddhique. Une stèle représentant les scènes précédant la rencontre du jeune étudiant brahmanique Mēgha et du Buddha Dīpaṅkara; le Dīpaṅkara (FIG. 21) trapu aux mains énormes fournit un exemple frappant du caractère décadent de certaines de ces œuvres gréco-bouddhiques, contrastant avec l'élégance et la grâce des statues et des peintures de l'école irano-indienne du VI[e] et du VII[e] siècles. Des poteries à décor estampé furent également mises au jour (FIG. F).

***

La trouvaille fortuite dans la petite vallée de Fondukistan (1), à 4 kilomètres au sud de Siyahgird, sensiblement à mi-chemin entre Kâbul et Bâmiyân, de quelques fragments de statuettes bouddhiques, publiés par mes soins dans la *Revue des Arts Asiatiques* (2), m'incita à effectuer une reconnaissance du site (septembre 1936). Ayant pu me convaincre de son importance, je pris soin de me faire réserver, à la suite d'un rapport adressé à S. A. R. le Serdar M. Naīm khān, ministre de l'Instruction Publique d'Afghanistan, le droit d'y pratiquer des fouilles. Notre collaborateur, M. Jean Carl, fut détaché à Fondukistan dès la fin mai 1937. Les constructions ruinées qu'il s'agissait de dégager couronnent une colline terreuse dominant la petite vallée; il s'agit d'un monastère bouddhique. Les fouilles pratiquées par M. Jean Carl assisté de M. Mohammed Aziz khān (3), de fin mai à août 1937, portèrent principalement sur le sanctuaire: une grande salle de plan sensiblement carré dont le plafond, voûté en berceau, s'était effondré, obstruant l'entrée de niches profondes ménagées dans les murs. Le centre de la pièce est occupé par un *stûpa* d'un type classique. Les niches, voûtées en berceau, étaient ornées, en façade, de bordures de rinceaux en forme d'arcs simples reposant sur des pilastres; des peintures murales décoraient les parois, le fond de chacune des niches et la zone comprise entre les pilastres et l'entrée. M. Jean

(1) J'ai pu constater, rentrant à Paris en octobre 1937, que le voyageur anglais Charles Masson, dont la documentation nous a toujours été d'un si grand secours, avait, dès 1836, mentionné Fondukistan: « dans le district de Ghorband, à l'ouest de la grande chaîne montagneuse qui divergeant de l'Hindu Kush ou Caucase forme la limite occidentale du Kohdaman; nous avons beaucoup de vestiges d'antiquités; à la fois dans la vallée principale et dans ses dépendances, particulièrement dans l'une d'elles appelée Fondukistan; nous avons des raisons de croire que des monnaies anciennes sont trouvées là en grand nombre et qu'il y a quelques *tumuli* intéressants, mais comme nous n'avons pas pu voir l'endroit, nous nous abstenons de risquer des hypothèses sur son caractère ». J. A. S. B., V (1936), p. 6.

(2) J. HACKIN, *Au sujet de quelques statues bouddhiques récemment mises au jour en Afghanistan.* Revue des Arts Asiatiques, t. X, fig. 3, pp. 130-131.

(3) M. J. MEUNIÉ se joignit à M. CARL après la fermeture de son chantier de Shotorak-Begram (fin juillet 1938). Le rapport détaillé de la fouille de Fondukistan (J. Carl, J. Hackin) paraîtra dans les Mémoires de la Délégation Archéologique française en Afghanistan, tome X.

Carl effectua la dépose de l'une de ces peintures représentant un Maitreya au lotus bleu (*utpala*), (FIG. 22) porteur du flacon; cette œuvre, d'une grâce un peu mièvre, est représentative des tendances qui se manifestèrent dans l'art bouddhique de l'Inde vers le VIe et le VIIe siècles de l'ère chrétienne; par là nous remontons ainsi aux sources d'inspiration de l'art bouddhique du Tibet; d'autres peintures de Fondukistan se placent nettement sous le signe de l'influence iranienne, faisant de notre site l'un des vestibules de l'Asie Centrale. Le dieu lunaire et le dieu solaire (FIG. 23) illustrent un aspect nettement extra-indien de l'art de Fondukistan : le dieu lunaire, à la face blafarde, est nimbé du disque et du croissant, il porte le diadème à trois croissants fleuronnés et de lourds pendants d'oreilles circulaires emperlés; sa longue tunique ajustée est munie de deux revers, il est chaussé de bottes de fourrure (tigre ?); et armé d'une épée large à longue poignée droite, tenue près de la garde (1) et d'un petit bouclier rond. Le dieu solaire, dont la face est mutilée, a pour nimbe un disque rouge, il porte une armure composée d'une cuirasse de plaques de métal prolongée au-dessous de la ceinture par un assemblage assez lâche de mailles fines, la partie inférieure d'un vêtement, terminé en forme de tablier rond (2), couvre les cuisses; le personnage est botté, il porte une sorte de masse d'arme et pose la main gauche sur une épée à fourreau orné. Ces deux divinités figurent sur la paroi latérale droite (par rapport à la divinité du fond) de la niche K. La décoration intérieure des niches révèle l'application d'un programme unitaire, assurant, sous la direction du maître d'œuvre, une étroite collaboration entre le peintre et le sculpteur; çà et là surgissent des parois, représentées à mi-corps, des *devatas* aux torses élancés, du sol émergent des rois-nâgas, également représentés à mi-corps (FIG. 24) (niche D); ailleurs des figures traitées en léger relief se différencient à peine des images peintes sur la paroi. Un Bodhisattva assis dans la posture nonchalante du délassement royal apparaît très proche de certains Bodhisattvas du T'ien-long-chan (Chine). Sur la paroi latérale droite d'une niche (C) apparaît une femme étendue plaquée contre un écran triangulaire de flammes stylisées; il s'agit, à n'en pas douter, de la mère de Jyotiṣka, l'enfant miraculeusement sauvé des flammes par le Buddha (3). Tout au fond d'une niche (E) trône un couple de personnages laïcs (FIG. 25); un personnage princier assis dans une pose qui rappelle de très près l'attitude d'un personnage royal représenté sur une pièce d'orfèvrerie sassanide publiée par le professeur Sarre (4) (FIG. 26). Le personnage princier s'accoude sur un empilage de coussins. Le costume du prince de Fondukistan est un frappant rappel des usages vestimentaires de l'Asie Centrale et de l'Iran, longue tunique à revers, très ajustée, ornée de grands médaillons à bordure emperlée dans lesquels se trouvent inscrits des motifs à peine visibles (oiseaux ?) (masques humains ?) bottes légèrement effilées vers la pointe. Le personnage féminin, très paré, est par la grâce et la plénitude de ses formes, nettement indien. Sous les statues ont été trouvées des urnes cinéraires,

(1) H. SEYRIG, *Armes et costumes iraniens de Palmyre*, Syria, XVIII, p. 28 du tirage à part.

(2) J. HACKIN et J. CARL, *Recherches archéologiques au col de Khair Khaneh*, p. 12, fig. B.

(3) A. FOUCHER, *L'Art Gréco-bouddhique du Gandhâra*, I, pp. 525-528, fig. 258.

(4) SARRE, *Die Kunst des alten Persien*, Berlin, 1923, pl. 111. Sasanidische Silberschüssel, V. Jahrhundert, Konig Jesdegerd II (438-478 n. Chr.) oder König Balasch (484-489) mit der Königin, Kunsthandel.

23

22

22. Maitreya, peinture murale, Fondukistan. (*Musée de Kâbul.*)
23. Dieu solaire et dieu lunaire, peinture murale, Fondukistan. Copie exécutée sur place par J. Carl; original *in situ.*



24



25



26

24. Rois nâgas, terre polychromée, Fondukistan. *(Musée Guimet.)* — 25. Couple princier, terre polychromée, Fondukistan. *(Musée de Kâbul.)* — 26. Pièce d'orfèvrerie sassanide (VIe s. ap. J.-C.). D'après A. Sarre, *Die Kunst* [illegible]

renfermant, outre des cendres, des pièces de monnaies; à savoir une drachme à l'effigie du Sassanide Chosroës II (590-627 ap. J.-C.) et des pièces de billon du type Napkī (V-VIe siècles).

L'intérêt de ces trouvailles réside dans le fait que nous nous trouvons en présence de spécimens d'un art bouddhique tardif (VIIe siècle après J.-C.) accusant tout à la fois le déclin de l'influence iranienne et une vigoureuse poussée d'influence indienne.

Nos trouvailles s'apparentent par le style aussi bien que la technique (modelages de terre additionnée de paille bûchée, de crin, de laine, etc.), aux peintures et sculptures d'Asie Centrale (Missions Grünwedel, von Le Coq, Oldenburg, Otani, Pelliot, Stein). Fondukistan représente vraisemblablement la limite méridionale de cet aspect particulier de l'art bouddhique.

J. HACKIN.

Les fouilles de Châpour (Iran)

(DEUXIÈME CAMPAGNE 1936/37)

PAR

R. GHIRSHMAN

La deuxième campagne de fouilles de Châpour, subventionnée par le Conseil des Musées Nationaux et le Ministère de l'Éducation Nationale, a été commencée le 25 décembre 1936 et a duré trois mois et demi.

Nous tenons à exprimer notre vive gratitude à M. H. Verne, Directeur des Musées Nationaux et à M. Georges Salles, Conservateur du Département des Arts Asiatiques, animateur de cette fouille, qui a été empêché de se joindre à nous comme l'année passée. Le meilleur accueil nous a été réservé par la Légation de France à Téhéran, en la personne de M. Clarac, Chargé d'Affaires, à qui nous exprimons nos bien sincères remerciements. Nous adressons notre profonde reconnaissance à S. E. A. A. Hekmat, Ministre de l'Instruction Publique de l'Empire iranien, ainsi qu'à M. André Godard, Directeur du Service des Antiquités de l'Iran, qui nous ont grandement facilité nos recherches durant notre séjour en Iran. Nous gardons le meilleur souvenir de la courtoisie de M. T. Sahba, Inspecteur du Ministère de l'Instruction Publique, attaché à la Mission, et de tout l'intérêt qu'il a porté à notre tâche. Nous tenons à remercier également notre collaborateur A. P. Hardy, architecte de la Mission, qui depuis deux ans nous a donné les preuves de son dévouement indéfectible, et ma femme qui a largement contribué à la reconstitution des stucs peints.

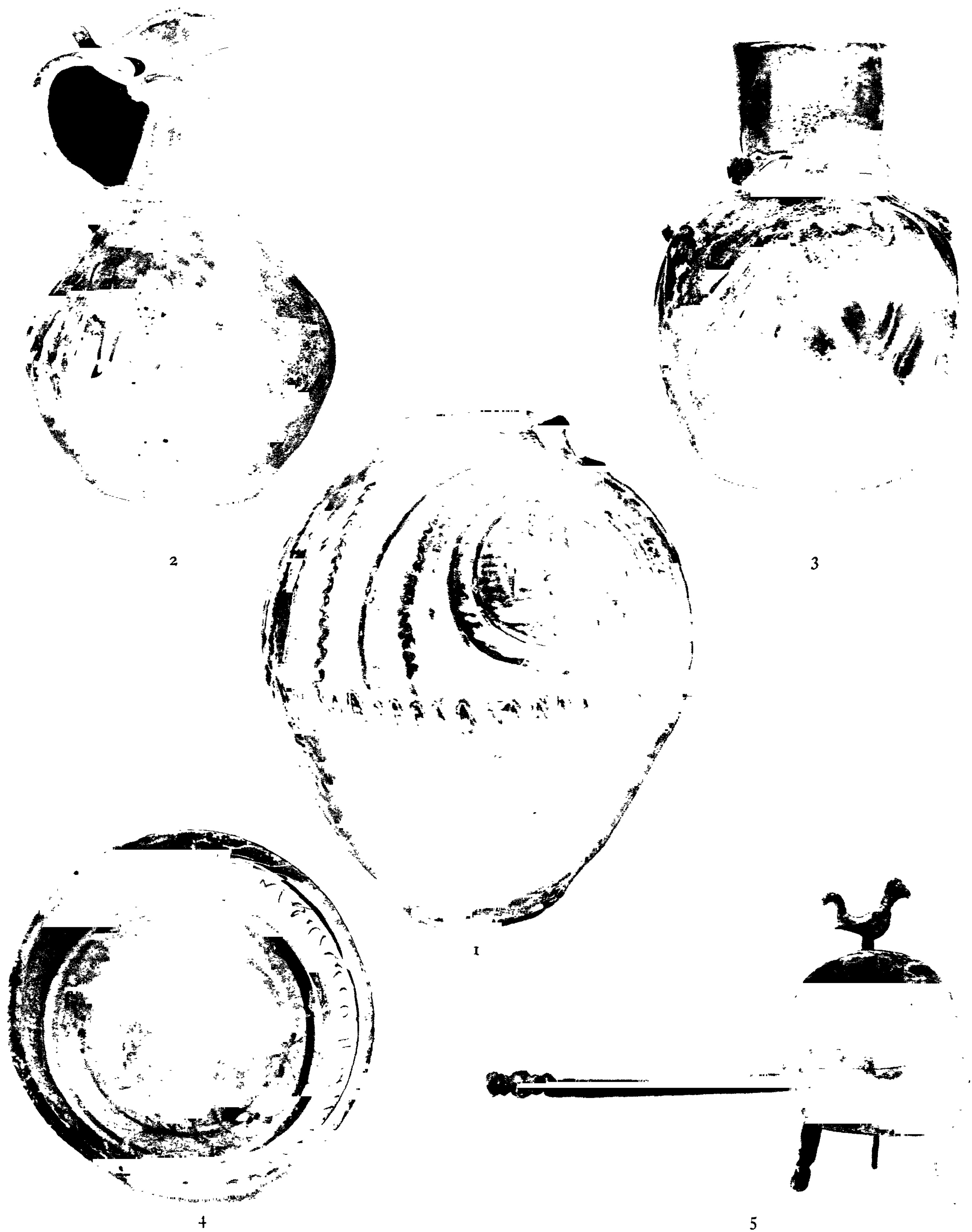
Le 26 mars 1937, la Mission a été honorée de la visite de S. M. I. le Chah Reza Pahlevi, qui, accompagné du Prince Impérial, a manifesté un très grand intérêt pour nos travaux.

Au cours de cette campagne, trois chantiers ont été menés de front :

a) Autour du monument votif de Châpour Ier;

b) Au Temple du Feu;

c) Au Palais.



1. Jarre en terre vernissée bleue. — 2. Carafe en verre. — 3. Flacon en verre.
4. Coupe de faïence avec inscription. — 5. Brûle-parfums en bronze.

MONUMENT VOTIF DE CHÂPOUR Ier (1)

Ce monument qui disparaissait entièrement sous les maisons du quartier arabe de la dernière période de l'occupation de la ville a été dégagé au cours des travaux de l'an dernier. Il a beaucoup souffert pendant les dix-sept siècles de son existence et ne nous a pas livré tous les éléments nécessaires à sa reconstitution totale. Une fouille élargie s'imposait. C'est ainsi que nous avons procédé, sur un rayon de vingt à trente mètres, à des recherches dans les maisons arabes.

Dans les fondations de l'une d'elles, à l'Est du monument, nous avons trouvé le deuxième chapiteau qui, primitivement, couronnait la colonne de droite. Employé comme une vulgaire pierre de construction, il avait été débité en morceaux, mais ses restes ont prouvé qu'il était identique à celui trouvé au cours de la campagne précédente, avec les mêmes éléments de feuilles d'acanthe et de volutes (2).

Dans une autre maison, à l'Ouest, a été découverte une cachette. C'est une jarre en terre vernissée, bleue, à décor en spirales en relief, et à trois œillettes placées sur l'épaule (PL. IX, 1), qui contenait une quinzaine d'objets en verre, en faïence lustrée, et en bronze, le tout en parfait état de conservation. La verrerie était représentée par des coupes à pied, des gobelets côniques, sans pied, des carafes à goulot légèrement aplati et à anse rapportée (PL. IX, 2), et un flacon à col droit, dont le point d'attache est décoré d'une tresse en relief (PL. IX, 3). Parmi les faïences, citons une coupe à reflets métalliques, décorée d'un motif central représentant deux oiseaux affrontés. Le long du bord court une inscription (PL. IX, 4). Il se peut que cette coupe sorte d'un atelier de Kashan. Enfin le métal comprenait deux étuis à fards, en bronze, à décor en arabesques et deux brûle-parfums tripodes à long manche, à couvercle ajouré décoré de cercles gravés et surmonté d'un oiseau (PL. IX, 5).

La jarre a été enfouie sous le sol battu de la maison arabe, au XIIIe siècle de notre ère comme tout porte à le croire, au moment de l'invasion mongole qui a mis fin à l'existence de la ville.

En nettoyant les gradins du monument nous avons relevé, gravées sur plusieurs pierres, des lettres grecques allant de *I* à *Π*. En 1935, la lettre *N* seule était visible. Ce sont les marques des tâcherons qui avaient exécuté ce monument. Il s'agit donc d'ouvriers qui parlaient le grec, originaires peut-être de Syrie. L'inscription en pehlvi sassanide et pahlvi arsacide, gravée sur la colonne de droite, et que nous avons publiée (3), donne la date de l'érection du monument qui est de l'an 266 de notre ère, de six ans postérieure à la grande victoire remportée par Châpour Ier sur l'empereur Valérien. Tout porte à croire que les Perses avaient aussi employé à Châpour les légionnaires romains prisonniers, emmenés en captivité et fixés dans cette province du Fars, comme nous l'enseignent les historiens arabes et persans.

(1) Voir Georges SALLES et R. GHIRSHMAN: *Châpour : Rapport préliminaire de la première campagne de fouilles.* R. A. A., Tome X, n° 3, p. 117 et ss.

(2) *R.A.A.*, X, 3, Pl. XLII, *a.*

(3) R. GHIRSHMAN. *Inscription du monument de Châpour Ier à Châpour*, R. A. A., 1936, T. X, p. 123 ss

TEMPLE DU FEU

Son plan est conforme au plan classique des sanctuaires zoroastriens; nous l'avons décrit l'an dernier. Il comprend (PL. X) une grande salle carrée de 14 mètres de côté, avec une porte qui, percée dans chacun de ses murs, donne accès aux couloirs qui l'entourent. Le Temple est construit de telle façon que son sol se trouve à 7 m. en contre-bas par rapport au niveau de la ville. Des quatre murs qui forment la salle centrale, il n'y a que celui du N.-O. qui ait gardé en partie toute sa hauteur primitive de 14 m. Il porte encore à son sommet les restes des protomes de taureaux qui soutenaient la toiture.

Le programme des travaux, en 1937, comprenait le dégagement de la salle centrale et des dépendances souterraines du Temple. Les pierres provenant des parties écroulées comblaient à mi-hauteur la grande salle (PL. XI, 4), et soutenaient les murs S.-E. et S.-O. qui avaient beaucoup souffert des tremblements de terre. Nous ne pouvions donc pas songer à dégager entièrement la salle sans risquer leur éboulement. Nous nous sommes donc contentés d'en nettoyer la moitié comprise entre les murs N.-E. et N.-O., suivant une diagonale allant de l'angle Ouest à l'angle Est (PL. XII, 4).

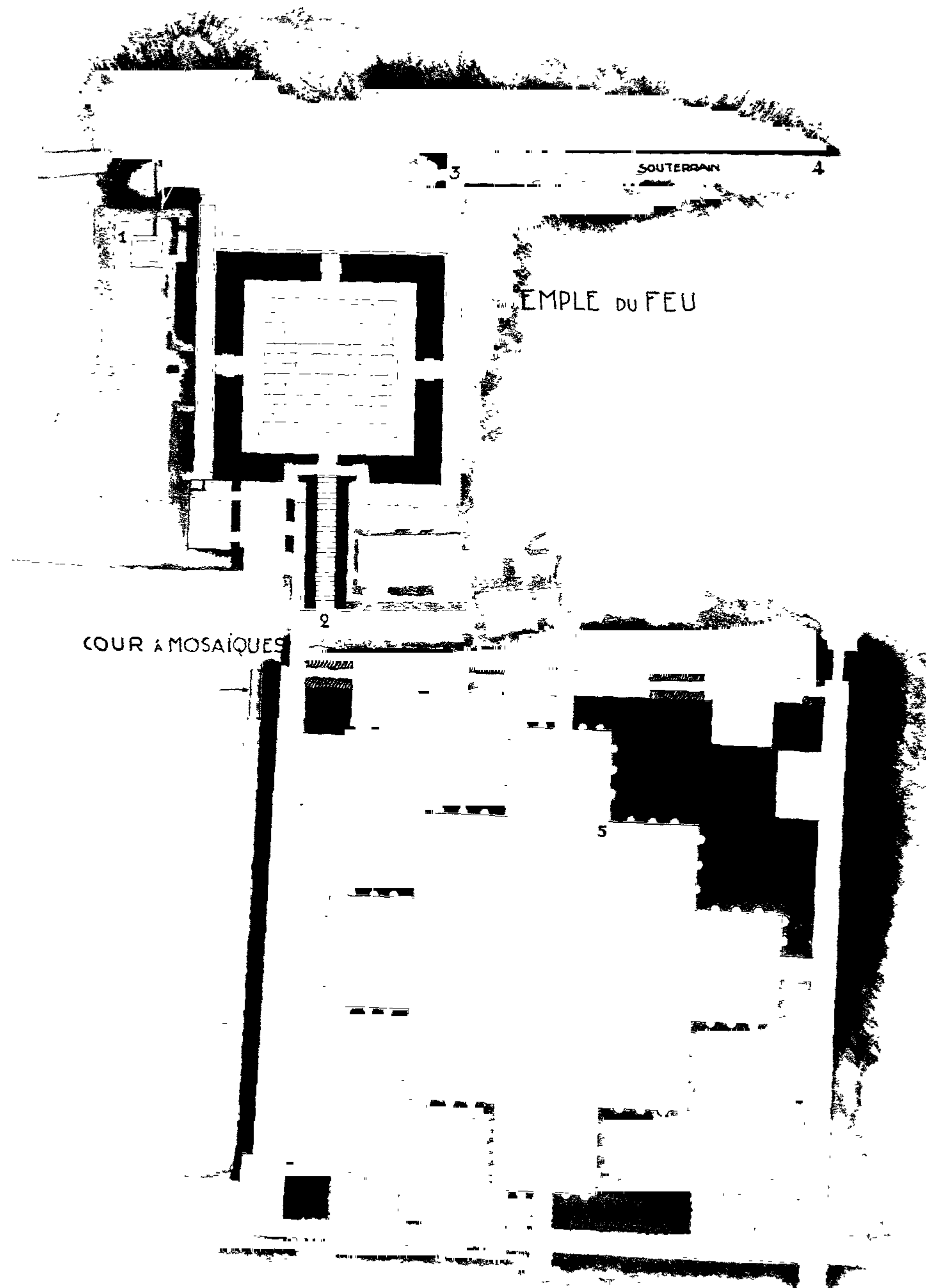
Le sol de cette salle, formé de grandes dalles en pierre (0 m. 90 sur 0 m. 90) bien appareillées, est encore très bien conservé. Le long des murs et encadrant ce dallage, se trouve un trottoir de 1 m. 40 de largeur, formant une marche haute de 0 m. 30. Le linteau de la porte N.-E. a conservé encore les restes des moulures qui le décoraient. Les canaux taillés dans le dallage et des ouvertures pratiquées dans le seuil des portes, forment un système d'évacuation d'eau dont le prolongement se poursuit dans les couloirs latéraux, le long des murs (1).

La question de la toiture n'est pas encore éclaircie définitivement. L'hypothèse d'une voûte doit être écartée pour deux raisons : *a*) on ne voit pas de quelle façon elle pouvait prendre naissance sur des protomes de taureaux faisant fonction de chapiteaux; *b*) en dégageant la salle, il n'a été relevé aucune trace de pierres ni de mortier ayant servi à la construction de cette voûte.

Une autre hypothèse, — celle selon laquelle le Temple aurait eu un toit en bois, serait plausible, mais elle rencontre des difficultés techniques : il n'est pas aisé d'expliquer où et comment les architectes auraient pu se procurer des poutres de plus de quinze mètres de long. La solution vers laquelle nous inclinons est celle d'un temple hypèthre, c'est-à-dire sans toit. Dans ce cas les protomes des taureaux auraient eu à supporter un auvent de la largeur du trottoir. Cette hypothèse donnerait également une raison d'être à ce système d'évacuation d'eau que nous venons de signaler.

Le sol du Temple se trouvant plus bas que le niveau de la ville, un escalier était nécessaire pour y accéder. Celui-ci compte vingt-cinq marches en pierre et se trouve au milieu du mur S.-E., sous une voûte en plein cintre, en pierres taillées et appareillées avec un soin extrême (Pl. XI, 2). Dans certains endroits de l'entrée, nous avons relevé la présence de feuilles de plomb entre les pierres, formant des joints parfaits.

(1) Voir *Revue des Arts Asiatiques*, 1936, T. X, 3, p. 120, fig. 2 et Pl. XLI, *b*.



N
S

CHÂPOUR

1re & 2e CAMPAGNES DE FOUILLES

ECHELLE

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 MÈTRES

TEMPLE DU FEU

1 BASSIN

PARTIE SOUTERRAINE

PALAIS

MURS DE CONSOLIDATION PLUS RECENTS

PARTIE NON DEGAGEE

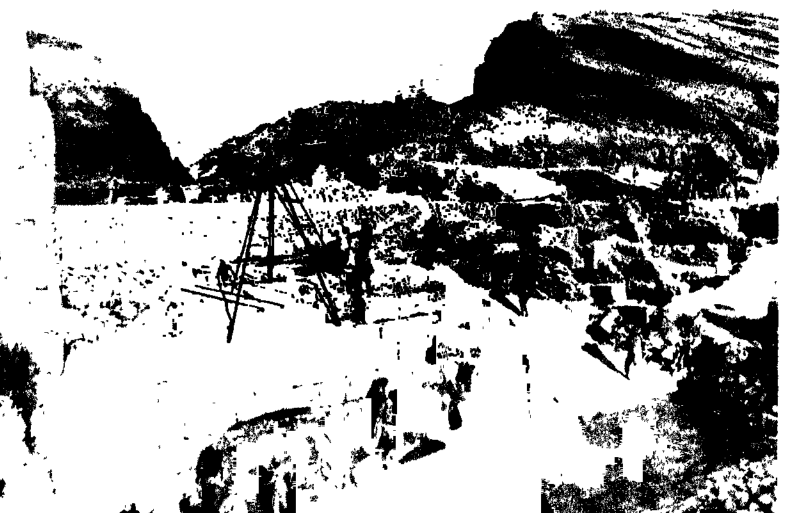
CONSTRUCTIONS RECENTES ISLAMIQUES STUCS

Plan général du Temple du Feu et du Palais.











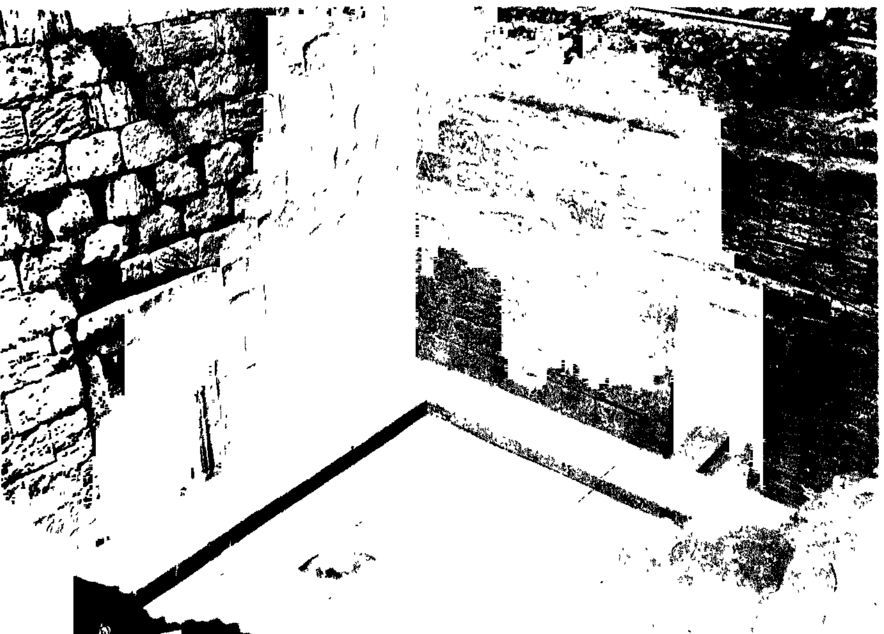
1. Couloir Nord-Est de la grande salle. — 2. L'escalier du Temple. — 3. Couloir Sud-Ouest.
4. Dégagement de la salle centrale du Temple. — 5. Dégagement de la grande salle du Palais.



1



2



3



4

1, 2, 3. Partie Nord de la salle du Palais. — 4. Intérieur du Temple, angle Nord.

On sait que le Feu sacré, entretenu jour et nuit par les multiples membres du clergé attaché au Temple, devait se trouver dans un endroit retiré où les rayons du soleil ne devaient pas pénétrer. Or, en fouillant les dépendances souterraines du Temple, nous avons rencontré derrière l'angle Nord de la salle centrale, une petite chambre, dont le dégagement n'est pas encore terminé et où non seulement les rayons du soleil ne pénètrent pas, mais où la lumière même du jour ne passe qu'à peine (Pl. X, nº 3). Elle se trouve dans l'axe d'un couloir souterrain plus étroit et plus bas que les quatre autres entourant la salle, et que nous avons déblayé sur une longueur de 32 mètres sans en avoir atteint l'extrémité (Pl. X, nº 4).

Près de l'angle Ouest du Temple, et au niveau de la ville, se trouvait un bassin qui alimentait vraisemblablement le sanctuaire (Pl. X, nº 1). Construit en pierres taillées bien appareillées, il était fourni en eau par une conduite en terre cuite se terminant par une rigole taillée dans les dalles. A son angle Nord, se trouvaient les restes d'une très grande jarre en terre cuite rouge qui servait peut-être à la préparation d'un liquide spécial.

Le Palais

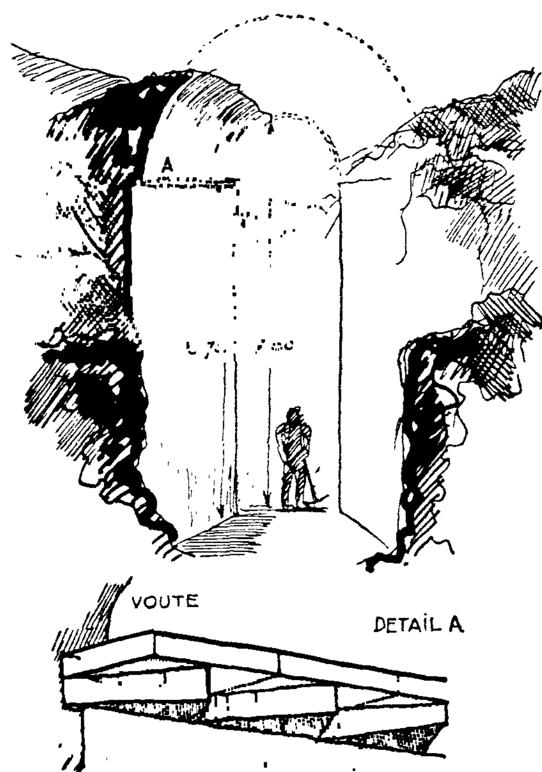


Fig. 1.

Le long du mur S.-E. du Temple, s'élevait une grande butte de 10 mètres de haut, entièrement couverte de pierres provenant des murs écroulés. Nous l'avons attaquée dès le début de nos travaux et avons mis à jour la grande salle d'un palais; elle a été dégagée aux deux tiers vers la fin de la campagne. Plusieurs semaines ont été consacrées à débarrasser la butte des pierres qui provenaient d'une construction datant déjà de l'occupation arabe. Après l'effondrement de la voûte de la salle du palais, celle-ci avait été comblée jusqu'au faîte de ses murs (5 m. 70) par un amoncellement de plâtre et de gravier ; sur l'esplanade ainsi obtenue avait été élevé un nouveau bâtiment en pierres sèches sans aucun lien durable. Ses ruines ne présentaient au début de nos travaux que des pierres éboulées qui ne nous permettaient pas de nous faire une idée même approximative de son plan.

La grande salle du Palais, dont le sol est à 1 mètre plus bas que le seuil d'entrée du Temple, est construite en

forme de croix et encadrée de quatre couloirs (PL. X). Au milieu de chaque couloir (PL. XI, 1 et 3) sur lequel s'ouvrent deux livans, se trouve une des quatre portes par lesquelles on pénétrait dans la salle. Le mur extérieur du couloir N.-E. a conservé sa hauteur primitive de 5 m. 70 ainsi que le départ de la voûte (FIG. 1). Ce départ était formé par une rangée de triangles en stuc, faisant saillie, ornement architectural identique à celui du Palais de Firouzabad (1), construit par Ardashir Ier, seul monument sassanide connu antérieur à notre palais. La hauteur des couloirs y compris la voûte devait atteindre 7 mètres.

Les murs de la salle, en pierres liées avec du mortier du pays, atteignent par endroits plus de 6 mètres d'épaisseur; rectilignes à l'extérieur, ils sont à redans à l'intérieur, et forment une suite d'angles droits interrompus par les quatre portes. Chaque quartier de l'intérieur de ce grand bâtiment comprend six petits murs entièrement décorés de motifs en stuc peint (PL. XII, 3). Les deux petits murs étroits qui flanquent les portes, sont ornés chacun de deux niches; les autres, plus larges, de trois (PL. XII, 1). Ces niches, peintes en noir, et placées à 1 m. 10 au-dessus du sol, sont encadrées d'un décor en « grecques » peintes en rouge. L'espace entre les niches forme un panneau rectangulaire composé d'un bandeau qui encadre une colonnette engagée (PL. XII, 1 et 2). Deux autres colonnettes bordant les niches et leurs pilastres moulurés, soutiennent l'arc formé de motifs en « vertèbres ». Au-dessus des « grecques » court une bande de rinceaux ; c'est une suite de panneaux carrés faits dans un même moule, et posés dans deux sens différents (PL. XII, 1); cette bande (à 3 m. 80 du sol) est elle-même surmontée d'une corniche à denticules qui soutenait la naissance de la voûte, actuellement effondrée. Tous ces éléments sont peints en rouge.

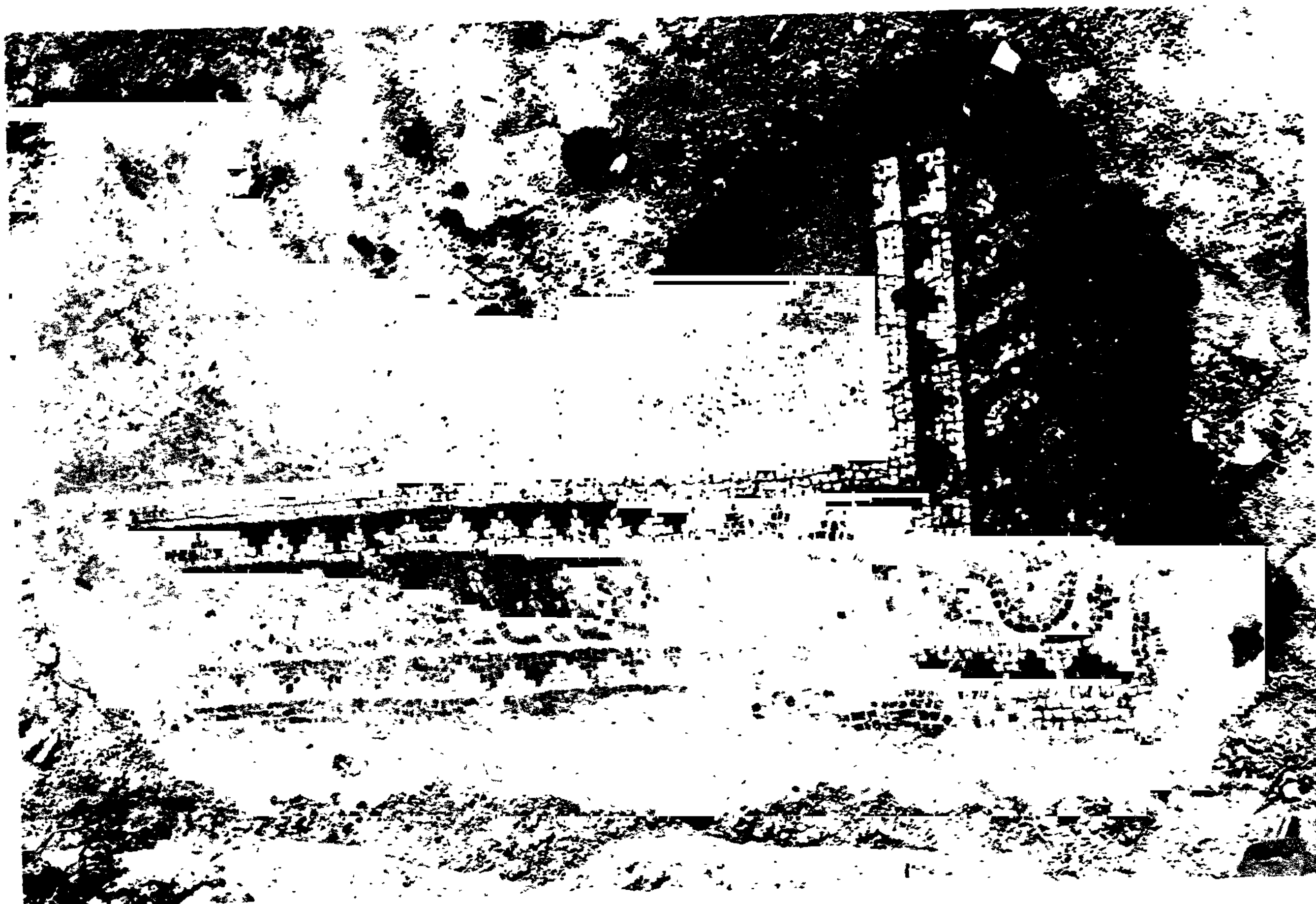
La composition si particulière des murs à redans est certainement due à la volonté qu'ont eue les architectes de tourner la difficulté que présentait la construction de la voûte. En effet, la largeur de la salle d'une porte à l'autre mesure 37 mètres, mais les parties retrécies que forment les murs à chaque entrée mesurent 7 m. 50, ce qui réduit la partie centrale à un carré de 22 mètres seulement. Celui-ci était vraisemblablement couvert d'une coupole, tandis que les quatre parties étroites, aux entrées, étaient dominées par une voûte; nous avons trouvé près de la porte S.-O., sur le sol cimenté, les fragments d'un riche décor en stuc peint qui recouvrait cette voûte, comme le prouvent la courbe que dessine le profil de ces éléments, ainsi que l'emplacement où ils ont été recueillis.

Plusieurs de ces fragments ont été remontés sur place. Ils forment de larges feuilles d'acanthe de 0 m. 80 de long (PL. XIII, 2 à 4), peintes en noir, à nervures roses et à tiges rouges; des branches à petites feuilles sortent d'une volute et se terminent en « coup de vent » (PL. XIII, 3 et 4). Il était très difficile de reconstituer le décor en entier. L'assemblage des photographies prises à la même échelle, puis découpées, nous a donné la solution (PL. XIII, 1). Il s'agit d'une série de médaillons formés chacun de deux grandes feuilles d'acanthe tête-bêche, qui entourent

(1) F. SARRE, *Die Kunst des alten Persien*, Pl. 67.



1. Décor en stuc peint de la voûte du Palais (reconstitué d'après les fragments).
2, 3, 4. Quelques-uns des fragments retrouvés.





1. Un coin de la mosaïque découverte dans la cour à l'Ouest du Palais.
2, 3, 4. Ornements en stuc de date postérieure.

un motif central composé d'une tige à deux volutes donnant naissance à une branche à feuilles plus petites.

Dans l'angle Nord (PL. X, n° 5) de la salle, sur le sol, ont été découverts plusieurs petits fragments de fresques à décor floral, en échiquier, ou en suites de triangles, exécutés en rouge, jaune, bleu et noir. Leur emplacement primitif nous échappe encore, mais leur présence sur le sol de la salle ferait penser à des éléments de décor de la coupole.

Près de la porte S.-O. de la salle, au sol, a été trouvé un grand fragment d'encolure de cheval en stuc, traité en ronde-bosse, et peint en jaune et noir. Pas loin de la porte opposée N.-E., a été ramassé un morceau de tête figurant un autre animal qui semble être un éléphant, peint en rouge, jaune et noir, et dont l'œil est constitué par un morceau de verre vert, incrusté et cerclé de rouge.

Parmi les pierres, galets, plâtres, tessons de céramique et ossements d'animaux qui comblaient la salle, se trouvaient des morceaux de stuc provenant d'autres bâtiments plus récents. Ces éléments décoratifs sont d'une conception et d'une exécution bien différentes de ceux qui ornaient la grande salle. Ils s'apparentent davantage à ce que les fouilles de Kish, Ctésiphon, Damghan et Rey nous ont fait connaître de l'art sassanide à partir du ve siècle. Parmi ces fragments citons des rosaces (PL. XIV, 2), des motifs floraux (PL. XIV, 4), et un fragment de panneau circulaire où figure l'avant-train d'une biche (PL. XIV, 3) qui faisait probablement partie d'une scène de chasse semblable à celle du palais de Rey; l'animal est représenté au galop volant si cher aux artistes sassanides, et qu'on peut admirer sur les bas-reliefs de chasse de Taqh-i-Bostan, ou sur la riche argenterie sassanide.

LA COUR A MOSAÏQUE

Le dernier jour du travail, en procédant à une saignée dans la cour extérieure, a l'Ouest de la salle (PL. X), nous avons rencontré à 0 m. 25 de profondeur une fine et belle mosaïque. Dans l'impossibilité où nous étions de la dégager et de l'enlever (la cour a près de 50 mètres carrés), nous n'en avons découvert qu'un coin (PL. XIV, 1) qui après avoir été photographié, a été recouvert.

Le coin dégagé représente une bordure composée d'une tresse encadrée de deux lignes de créneaux, le tout large de 0 m. 60; les grains de pierre ont en moyenne un demi centimètre de largeur. Nous ignorons la composition du sujet central, mais il devait comprendre des fleurs rouges avec de larges feuilles en noir et vert. En effet, un morceau de ce sujet a été trouvé au début de la campagne sur la butte qui recouvrait la salle du Palais. Nous ignorions à ce moment sa provenance et son emplacement primitif. La trouvaille de la mosaïque de la cour nous a fourni l'explication : le mur extérieur S.-O. de la salle avait été percé par une de ces conduites souterraines *(kanats)* qui amènent l'eau de la rivière aux villages environnants. Cette conduite passait par l'angle Sud de la cour à mosaïque et c'est en la creusant que les ouvriers ont amené à la surface de la butte des fragments de mosaïque.



Il serait prématuré de tirer dès maintenant de nos travaux des conclusions sur les débuts de l'art sassanide. Les prochaines campagnes sur le site de Châpour donneront certainement de nouveaux éléments qui compléteront nos connaissances. Nous nous bornerons seulement à souligner la différence qui déjà ressort entre l'architecture et le décor du Temple du Feu, d'une part, et le Palais et le monument votif du roi Châpour Ier, d'autre part.

Tout ce qui a été mis au service de l'art religieux ne dépasse pas le cadre des traditions orientales. Le plan du Temple est, comme nous l'avons déjà signalé, selon le plan classique des sanctuaires zoroastriens. Les travaux du professeur Strzygowski nous éclairent sur le fait que ce plan dérive des habitations de l'Est iranien; nous avons eu la possibilité de le constater en parcourant les immenses plaines depuis Méched en Iran jusqu'à Hérat et Farah en Afghanistan.

En passant du plan général aux détails, on constate que les portes rectangulaires et leurs moulures sont inspirées par les portes et les fenêtres des palais de Persépolis. De plus, les protomes des taureaux, ces faux chapiteaux, ne sont qu'une copie massive et lourde des chapiteaux achéménides de Persépolis et de Suse. Si nous n'avions que ce Temple comme exemple du début de l'art sassanide, nous serions en droit de dire que cette nouvelle dynastie qui règne sur l'Empire iranien régénéré, tend à se rattacher par tous les moyens à l'Empire achéménide, en adoptant ses traditions religieuses et artistiques — tendance confirmée par les rares écrits historiques parvenus jusqu'à nous, comme le Kārnāmagh-i-Ardashīr, qui rattache les rois sassanides à la grande dynastie de Darius, en faisant une abstraction presque complète de la période parthe, malgré sa durée de près de cinq siècles.

Mais il y a l'art profane et ici l'on se trouve sur un terrain bien différent. Si l'on étudie le monument votif de Châpour, on constate que ce plan à colonne doublée, a existé bien avant, en Grèce, à Rome et en Syrie. Le seul trait oriental ici, c'est l'emplacement de l'inscription qui est gravée sur la colonne au lieu de l'être sur sa base ou sur l'entablement.

De même dans le Palais. Tous les éléments de son décor, « les grecques », les rinceaux, les denticules et les feuilles d'acanthe, sont d'un art hellénistique vigoureux et frais.

Comment expliquer la présence de cet art à Châpour? Si l'on se place à un point de vue chronologique, on voit que ce Palais a été construit un peu plus d'un quart de siècle après l'avénement de la dynastie sassanide, avènement qui est généralement considéré comme une réaction d'une part contre la domination « étrangère » des tribus, iraniennes certes, mais nomades et originaires du Nord-Est, et de l'autre contre les influences occidentales auxquelles la conquête d'Alexandre le Grand avait largement ouvert les portes de l'Empire iranien.

Si l'on se place au point de vue géographique, on constate que ces trouvailles ont été faites au cœur de cette province du Fars, berceau de la dynastie sassanide qui, selon l'opinion en cours jusqu'ici, a été une des provinces les moins touchées par les

influences occidentales, et, par contre, les plus fidèles aux traditions nationales, dans le domaine de la religion et de l'art.

Or les résultats des fouilles de Châpour ne permettent ni d'accepter ces thèses en bloc, ni de les rejeter entièrement. En présence de ces monuments inspirés par l'art occidental, on est en droit d'admettre que l'art hellénistique n'y a pas été absorbé ni transformé par l'art parthe, et on peut se demander si, à la fin de cette période de l'histoire iranienne, dont l'art est encore si peu connu, un centre d'art hellénistique n'a pas continué d'exister quelque part en Mésopotamie, où ses grandes traditions conservées intactes auraient par la suite été transmises aux Sassanides.

R. GHIRSHMAN.

Peinture Musulmane ou Peinture Iranienne

Après le grand ouvrage de MM. Binyon, Wilkinson et Gray sur l'ensemble de la peinture musulmane (1), ouvrage remarquable par la documentation, l'étendue et la précision des connaissances, le livre que M. Ivan Stchoukine vient de consacrer à la *Peinture Iranienne* (2) offre le plus grand intérêt non seulement pour ceux qui ont fait des arts islamiques l'objet de leurs études, mais même pour tous ceux, amateurs et esprits cultivés, qui sont curieux des arts moins parce qu'ils les connaissent que parce qu'ils les aiment et qui nourrissent l'ambition d'apprécier les chefs-d'œuvre sans devenir des spécialistes. Reconnaissons que les ouvrages d'archéologie réclament rarement une telle louange, ou, s'ils l'obtiennent, qu'ils la paient assez cher par le reproche d'être superficiels, ouvrages de vulgarisation plutôt qu'études scientifiques. Mais le livre de M. Stchoukine s'adresse d'abord aux savants. Il se propose, non pas de faire connaître ce que l'on croit savoir actuellement de l'ensemble de la peinture musulmane, mais d'approfondir la connaissance des premières écoles connues de la peinture musulmane. Il présente un examen détaillé de tous les principaux manuscrits qui relèvent de ces écoles. Il discute tous les travaux qui leur ont été consacrés jusqu'à présent. Il étudie avec une extrême précision et une parfaite clarté les éléments essentiels dont se composent les miniatures de ces époques. C'est la première fois qu'une étude de cette importance, étude d'ensemble et étude de détails, consacrée aux œuvres et aux problèmes, aussi soucieuse de la complexité des faits qu'attachée aux vues générales, est publiée sur les premières périodes de la peinture musulmane. C'est un modèle d'érudition. Mais c'est aussi un modèle de clarté. Il est agréable de n'avoir pas à associer, comme il arrive quelquefois à propos de livres fort savants, l'idée de science et l'idée de confusion. M. Stchoukine apparaît comme un archéologue pour qui connaître les œuvres d'art ne dispense pas de les comprendre, et même de les aimer.

Il ne peut être question de signaler tout ce qu'apporte de nouveau l'ouvrage de M. Stchoukine aussi bien en ce qui concerne la datation des manuscrits qu'en ce qui touche la recherche des procédés qui ont permis aux miniaturistes musulmans tant de réussites remarquables. Mais il faut souligner l'idée maîtresse qui se dégage de toutes les analyses. M. Stchoukine pense que la peinture musulmane telle qu'elle nous apparaît au XIIIe siècle, pour la première fois, dans l'illustration des manuscrits, n'est pas le produit d'influences étrangères, mais qu'elle marque le réveil des traditions autochtones, de celles en particulier qui, depuis l'époque sassanide, n'avaient pas

(1) BINYON, WILKINSON et GRAY, *Persian Miniature Painting, including a critical and descriptive Catalogue of the Miniatures exhibited at Burlington House, January-March* 1931 (London, 1933).

(2) Ivan STCHOUKINE, *La Peinture Iranienne sous les derniers Abbâsides et les Il-Khâns*, publié avec le concours de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres : Fondation Catenacci (Bruges, 1936).



1



2

1 et 2. *Al Maqâmât* Schefer, deux pages en regard, fol. 139 v° et fol. 140 r°.

cessé de se transmettre sur le sol de l'Iran. C'est le génie iranien qui s'exprime avant tout dans l'art de la miniature abbasside. C'est l'influence sassanide qui a le plus contribué à sa formation. Alors que la conquête arabe semblait avoir définitivement aboli, par ses terribles destructions, tout vestige de l'antique civilisation iranienne, voici que l'Iran retrouve rapidement sa suprématie intellectuelle et artistique. L'art qu'il avait jadis amené à un très grand éclat et qui avait survécu aux catastrophes fournit des modèles quand la prospérité revenue permet à nouveau le luxe des chefs-d'œuvre. D'abord sous les dynasties locales, puis, avec les Abbassides, « ces Sassanides au sang arabe » selon l'expression de Darmstetter, dans l'Iraq même, la civilisation iranienne refleurit. Et elle donne à l'Islam, dans la miniature en particulier, un art qu'illustrent les œuvres tardives que nous connaissons. M. Stchoukine assurément ne conteste pas que d'autres influences aient contribué dans une certaine mesure à la formation de la peinture abbasside. Il reconnaît en particulier le rôle de Byzance. Mais c'est l'apport iranien qui, d'après lui, est essentiel. Ce sont les traditions sassanides qui, retrouvant leur efficacité, donnent à la peinture musulmane, même au XIIIe siècle, sa conception générale et ses principaux caractères. De là le titre que M. Stchoukine a choisi pour son ouvrage : pour lui, il n'y a plus de peinture musulmane, il n'y a qu'une peinture iranienne, à une époque où l'Iran se trouve sous la dépendance des Musulmans.

M. Stchoukine développe remarquablement tout au long de son livre les vues que nous venons d'analyser. Il montre d'une manière très persuasive comment les circonstances historiques et sociales ont, après l'invasion arabe, rendu à l'Iran une prépondérance qui semblait à jamais perdue. Il rassemble, en analysant les manuscrits, les nombreux vestiges de l'influence sassanide qui ne sont pas contestables et que Sir Thomas Arnold avait déjà signalés dans ses remarquables *Survivals of Sasanian and Manichean Art* (1). A bien des égards, l'ouvrage sur la *Peinture Iranienne*, en établissant fortement les relations de la peinture musulmane et des traditions iraniennes, a apporté à l'étude de l'art pictural islamique une contribution qui paraît définitive. Toutefois il est permis de penser qu'une telle conception ne rend pas absolument compte de ce qu'il y a d'original et d'irréductible dans la peinture musulmane. Ce n'est pas le lieu d'examiner ici, en détail, comment l'Islam a pu affecter, par un système de pensée et de vie, un art auquel il n'était pas favorable. Mais il est assurément peu vraisemblable que, dans le régime spirituel le plus impérieux et le plus exigeant qui ait été, touchant aussi bien les mœurs, l'état politique que l'intime de l'âme, « régime totalitaire » s'il en fut, un art se soit constitué et surtout ait pu se développer sans avoir subi, de quelque manière, son influence. Si l'on s'en tient aux considérations de M. Stchoukine, tout se serait passé, — en ce qui concerne la formation et le développement de la peinture musulmane, — comme si l'Islam n'existait pas. C'est une affirmation qui est loin d'être complètement justifiée par le fait que les Arabes n'ont pas eu d'art, ni d'influence directe sur l'art. Car les Musulmans ont apporté à l'expression artistique des formes qui ont eu pour elle de l'importance, la dignité des caractères coufiques, la souplesse du naskhi; ils ont, d'autre part, affirmé une

(1) Sir Thomas W. ARNOLD, *Survivals of Sasanian and Manichean Art* (Oxford, 1924).

philosophie de la vie, des tendances intellectuelles et spirituelles qui se retrouvent dans leur art (1); ils ont enfin formé des mœurs et des coutumes, donc une manière de sentir et de voir, qu'il est difficile de négliger entièrement lorsqu'on étudie la génèse d'un art appliqué à la représentation des choses extérieures. M. Stchoukine, quand il parle des artistes musulmans, leur donne le nom de « maîtres iraniens de l'époque abbâside » (p. 105). Pourtant, le seul artiste abbasside dont nous connaissions l'œuvre avec certitude, qui est aussi, il est vrai, le plus grand de tous, Wâsitî (2), n'est pas iranien; mais originaire de Wâsit, près de Bagdad, il a des affinités ethniques très différentes. Les miniatures qu'il a illustrées, celles de l'admirable manuscrit Schefer (3), montrent de quelle manière la vie de l'Islam a pu inspirer l'art de cette époque, s'y refléter et le marquer. Illustrant l'œuvre charmante de Harîrî, parfait miroir de l'esprit islamique, le peintre a non seulement exprimé, avec une rare fidélité, l'esprit des histoires dont il tirait des images, mais il a comparé ces histoires aux mœurs musulmanes, aux scènes que l'observation de chaque jour lui apportait. Et, comme le montrent tant d'admirables tableaux (FIG. 1 et 2), il a constamment le souci d'illustrer ce qu'il sait par ce qu'il pouvait voir et de donner à cette littérature si vivante le seul commentaire qu'elle pût tolérer et qui était celui de la vie même. Par son réalisme, fait d'ironie, l'Islam entre dans l'art comme un sujet inépuisable.

Il n'est pas contestable que la diffusion de la religion musulmane a contribué, d'autre part, à faire de tout art musulman un composé, une rencontre d'influences et de traditions. L'art de la miniature n'échappe pas à ce caractère, et M. Stchoukine, après de nombreux auteurs, a souligné les apports divers dont la peinture abbasside bénéficie. Cependant l'importance qu'il accorde à l'influence sassanide l'amène à rejeter au second plan le rôle de l'art byzantin dans la formation de la peinture musulmane et à éliminer toute participation de l'art du Turkestan-Oriental. Cette exclusion semble injustifiée. L'auteur de la *Peinture Iranienne* invoque deux arguments. Il estime que l'art du Turkestan, art de nature hybride, art provincial, composé d'éléments indiens, chinois et iraniens, a subi plutôt qu'exercé des influences et qu'il est donc paradoxal de lui supposer quelque action sur la peinture musulmane au centre même d'une culture dont il était lui-même tributaire (p. 15). D'autre part, constatant les affinités surprenantes de certaines images de l'art abbasside et de l'art du Turkestan, il explique cette similitude par le fait que ces deux arts avaient conservé l'un et l'autre beaucoup de traits sassanides (p. 42 et p. 161). Une de ces ressemblances les plus frappantes se trouve dans des miniatures représentant un personnage important avec le costume et dans la pose des seigneurs solennels figurés sur les « fresques de Dandan-Uilik, de Qizil et de Qumturâ » (p. 68). M. Stchoukine signale, dans les folios 31 et 133 du manuscrit de la Bibliothèque Nationale daté de 1222 (*al-Maqâmât*, arabe 6094) un personnage (Pl. XVI, FIG. 3) qui ressemble d'une manière déconcertante à l'image du bodhisattva Vajrapâṇi du Turkestan Chinois (p. 69) (4). Une telle

(1) L. MASSIGNON, *Les Méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam*, Syria, 2, 1921.

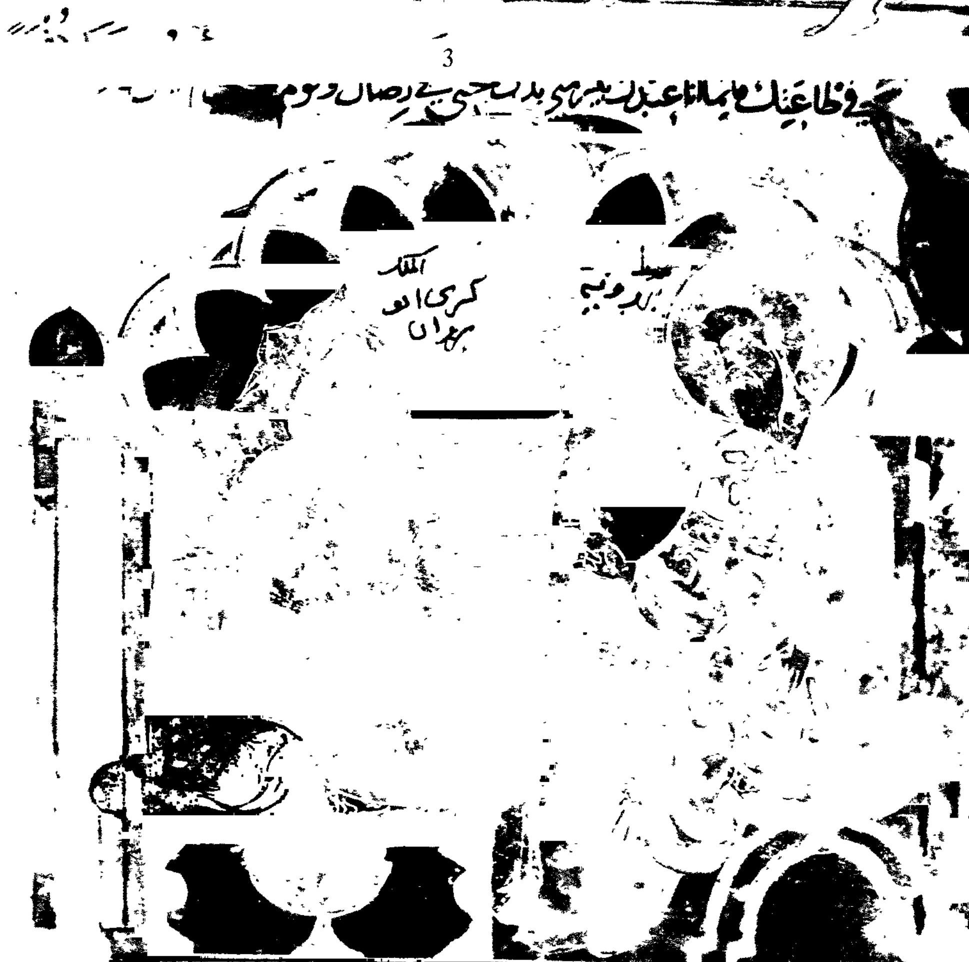
(2) Yahyâ ibn Mahmûd ibn Yahyâ ibn Abu'l Hasan Kuwarrîhâ al-Wâsitî.

(3) *Al-Maqâmât* (Les Séances) d'al-Harîrî. Ancienne collection Ch. Schefer, Bibliothèque Nationale, arabe 5847; daté de 1237.

(4) Sir Aurel STEIN, *Ancient Khotan*, Oxford 1907, pl. LXI.



3



4

3. *Al Maqâmât*, fol. 133 v°, XXXVIIIe séance : Merv.
4. *Kalîla wa Dimna*, fol. 23 v°, Anûshirwân et Bârzuyâ.



5



6

5. *Al Maqâmât* Schefer, fol. 26 r°, xe séance, Raḥbaḥ Abu Zaïd accuse un adolescent du meurtre de son fils.
6. *Al Maqâmât* Saint-Vaast, fol. 131 v°. Abu Zaïd et le gouverneur.

ressemblance, comme le pense M. Stchoukine, est significative, mais il est difficile d'y voir, comme lui, un effet de l'influence commune exercée sur l'art du Turkestan et sur la peinture abbasside par l'art sassanide. Pour que cette hypothèse soit plausible, il faudrait admettre que ces représentations si semblables sont toutes d'origine sassanide. Or M. Hackin semble bien avoir établi que l'image du Vajrapâṇi ne témoignait pas d'une influence de l'Iran, mais d'une influence indienne. Ce bodhisattva, improprement nommé par Sir Aurel Stein le bodhisattva « persan », est, en effet, assis à l'indienne et porte un costume qui était en usage au Kashmir au IXe et Xe siècle (8). C'est donc une image étrangère qui est accréditée dans les manuscrits abbassides du XIIIe siècle. Sa présence et sa persistance ne paraissent pouvoir s'expliquer que par une action directe de l'art du Turkestan sur l'art musulman, action que l'histoire rend vraisemblable et dont la céramique apporte des preuves (9).

Nous pouvons ajouter que cette représentation surtout remarquable par l'attitude inaccoutumée qui est la pose d'aisance et de délassement, le *lalitâsana*, (une jambe repliée, l'autre pendante), se trouve également au folio 26 r° (Pl. XVII, FIG. 5) et 118 r° du manuscrit Schefer, aux folios 20 v° et 23 v° (FIG. 4) du *Kalîla wa Dimna* (arabe 3465) et aux folios 31 v°, 70 v° et 131 v° (FIG. 6) des *Maqâmât* St-Vaast (arabe 3929) tous trois de la Bibliothèque Nationale. Sur le folio 23 v° du *Kalîla wa Dimna*, la pose du personnage de droite, (le genou dressé), rappellerait aussi l'attitude dite du plaisir royal, le *mahârâja lîlâsana* (10). Ces deux poses se retrouvent souvent en Chine, plus tard, apportée de l'Inde avec le Bouddhisme.

Cette action se poursuit à l'époque suivante et elle reste visible même à côté des influences chinoises que l'invasion des Mongols déchaîne sur l'Islam et qui, si importantes qu'elles soient, n'épuisent pas tout l'intérêt de la peinture musulmane pour l'Extrême-Orient. Nous avons eu déjà l'occasion de signaler, dans un cours de 1935, la remarquable similitude d'une illustration empruntée au *Shâh-Nâmeh* Demotte (daté généralement de 1330-1340) et d'une image tirée des fresques de Bäzäklik (11). M. Stchoukine souligne à son tour, très justement, que dans cette miniature représentant « Bahram Gûr aux prises avec un loup monstrueux », le cheval du paladin est le petit coursier des steppes des premières œuvres mongoles, dont on retrouve le prototype dans l'art du Turkestan (p. 88). La ressemblance, à plusieurs siècles d'intervalle, est, en effet, frappante.

Ces rapports entre l'Islam et l'art du Turkestan nous semblent être illustrés par un détail que nous avons récemment relevé au cours d'un voyage à Berlin sur ces

---

(8) J. HACKIN, *Cours à l'École du Louvre*, 1935. « *Vêtement.* — La coupe est très spéciale : le manteau, à manches courtes arrêtées aux coudes, est très échancré devant et laisse apparaître largement la tunique; le décor de fleurs à quatre pétales de la tunique est courant en Asie Centrale. Il a été transmis, par la route du Nord, jusqu'en Chine et au Japon, où certains Lokapâla portent des vêtements décorés de cette même fleur. *Type physique.* — Les yeux sont très grands, le nez long, la moustache fine; ce type est très proche de celui des habitants de l'Inde du Nord (Sikhs de la région d'Amritsar, Punjabis). Nous pouvons donc voir, sur cette peinture, des éléments qui sont indiens et non iraniens. »

(9) Mehdi BAHRAMI, *Recherches sur les carreaux de revêtement lustrés dans la céramique persane du* XIIIe *au* XVe *siècle*, Paris, 1937, p. 46.

(10) A. K. COOMARASWAMY, *Pour comprendre l'art hindou*, trad. Jean BUHOT, p. 124.

(11) Fresque de Bäzäklik, temple 4, (Staatliches Museum für Völkerkunde, Berlin) reproduite dans *Le Bestiaire de l'Escurial*, Gazette des Beaux-Arts, Décembre 1935, fig. 3, p. 230.

mêmes fresques de Bäzäklik, dans la partie qui n'a pas été publiée par von Le Coq (12). Sur un des tableaux du temple n° 4 (Pl. XVIII, Fig. 7), représentant des marchands apportant leurs offrandes contenues dans des ballots portés par un chameau, nous avons relevé en effet des caractères arabes en écriture coufique. Les motifs décoratifs, dans la partie supérieure du fardeau, dont le chameau accroupi attend d'être déchargé, motifs auxquels répondent, dans la partie inférieure, deux ornements dans le goût chinois, sont composés d'un petit groupe de caractères coufiques. Ces deux groupes de lettres sont des abréviations — ne comprenant que les lettres centrales de mots, dont l'un (celui de gauche) est le mot *baraka* (bénédiction), l'autre le mot *Allah*. Il s'agit évidemment ici de ces simplifications et déformations exécutées par des artisans analphabètes qui, en dépit de leur ignorance, tenaient à consacrer l'objet qu'ils décoraient par une bénédiction d'Allah. Si on compare, par exemple, le style de cette écriture à une inscription bien connue du IXe siècle à la mosquée de Kairoan, nous y voyons les deux caractères centraux du mot Allah, — reliés par un tracé arrondi surmonté d'un fleuron trilobé, — identiques à ceux de Bäzäklik. Ces abréviations de « bénédiction d'Allah », employées dans un sens magique et stylisées par des artisans illettrés étaient très répandues dans l'Orient musulman (13). Il y a là, semble-t-il, un indice intéressant pour confirmer la datation de ces peintures du Turkestan.

Ces rapports du Turkestan-Oriental et de l'Islam dont, cela va sans dire, nous nous contentons ici de signaler l'importance, apparaissent particulièrement féconds pour la peinture musulmane dans l'illustration de ces manuscrits de transition qui sont les *manuscrits à fond rouge* (14). Il n'est pas niable que, dans le *Shâh-Nâmeh*

---

(12) Je suis heureux de profiter de cette occasion pour remercier le Dr. Ernst Waldschmidt, Directeur du Staatliches Museum für Völkerkunde à Berlin, qui a bien voulu me communiquer ces deux photographies et m'autoriser à les publier.

(13) Signalons que les deux mêmes signes se retrouvent aussi dans les arts d'Occident, par exemple sur le Ciboire d'Alpais (Musée du Louvre) (Pl. XVIII, Fig. 8), tracés avec plus de souplesse — ce qui est normal puisque l'œuvre est du XIIIe siècle, — mais dans les formes absolument identiques. On sait, du reste, que les artisans chrétiens se servaient de ces inscriptions dont ils ignoraient l'origine sacrilège comme de motifs ornementaux dont ils décoraient les chapiteaux, les étoffes et les objets du culte.

(14) Nous avons adopté cette désignation, bien qu'elle soit un peu arbitraire, puisque les manuscrits dont il s'agit comportent aussi, mais moins fréquemment, des fonds ocre et des fonds d'or. On pourrait, pour simplifier, donner à cette école le nom d'école de Shiraz. Les principaux manuscrits appartenant à ce groupe sont : Le *Shâh-Nâmeh* d'Istanbul, daté de 1330, (v. note 28), le *Shâh-Nâmeh* de Léningrad, daté de 1333, Publicnaya Bibl. (L. T. Giusalian and M. M. Diakov, *The Iranian Miniatures in Shahnama Manuscripts in the Leningrad Collections*, 1935, Pl. 1-5, etc.) et le *Shâh-Nâmeh* de Paris, daté de 1340 : Musée du Louvre, coll. Vever, coll. J. Homberg, etc. Le *Kalîla wa Dimna* de l'ancienne coll. Vignier, daté de 1333 (et non 1236) : Colls. Ch. Gillet, Alb. Henraux, Alph. Kann, etc. Le *Mu'nis al-Ahrâr*, daté de 1341; coll. Metropolitan Museum, Mrs. John D. Rockefeller, etc. M. S. Dimand, *Dated specimens of Mohammedan Art in the Metropolitan Museum*, II, p. 208 et *Handbook*, fig. 5. Le *Shâh-Nâmeh*, daté de 1341, coll. Chester Beatty, Ch. Gillet, J. Pozzi, Vever, McGill University, etc. (Blochet, *Musulman Painting*, Pl. XI, etc.). Et les manuscrits ou pages séparées de manuscrits non datés, qui ont été peints vers 1330-1340 : le *Kitâb-i-Samâk 'Ayyâr*, Oxford, Bibl. Bodléienne, Ethé N° 442, Ouseley, Add. 379-381, (Binyon, Pl. XII-XIII); le *Shâh-Nâmeh*, coll. Mrs. Stephens (Binyon, Pl. XIII*a*); le *Shâh-Nâmeh* de la Freer Gallery (fig. 9); le *Kalîla wa Dimna*, Bibl. Nat., legs Marteau, sup. pers. n° 1965 (Blochet, *Enluminures*, pl. XVIII); le *Hasht-Bihisht*, coll. Metropolitan Museum, Museum of Art de Boston, Mrs. Rockefeller, Vever, etc. (Migeon, Manuel I, fig. 22); le *Shâh-Nâmeh* de l'ancienne coll. Schulz (Schulz, *Die pers.-isl. Miniat.* Taf. 14-18; M. S. Dimand, *Handbook*, fig. 4); le *Shâh-Nâmeh* des coll. Chester Beatty et Ajit Ghose (Binyon, Pl. XIV); et un dernier *Shâh-Nâmeh*, très semblable à celui-ci, encore inédit (Pl. XIX, fig. 10).



7



8

7. Bäzäklik, Peinture murale (Temple 4, scène de pranîdhî 14, détail). *(Staatliches Museum für Völkerkunde, Berlin.)*
8. Ciboire d'Alpais, XIIIe siècle. *(Musée du Louvre.)*





9. *Shâh Nâmeh*, Freer Gallery of Art, Washington. Le roi Gayûmarth.
10. *Shâh Nâmeh*, Coll. part., Paris. Rustam tue son frère Shagâd.





11. *Al Maqâmât* St Vaast, fol. 2 v°, 11e séance, Holwân.
12. Le même, fol. 156 v°.

d'Istambul, daté de 1330, par exemple, les principaux éléments du paysage sont moins inspirés par l'art chinois qu'empruntés aux modèles d'Asie-Centrale. Le mode de représentation des montagnes est le même que sur de nombreuses peintures de Qizil (15); même usage de la perspective; même flore décorative; certaines scènes qui faisaient partie traditionnellement du répertoire sassanide, comme celles destinées à symboliser la puissance du monarque (16) reparaissent, non point tel qu'un modèle purement iranien aurait pu les inspirer, mais se rattachent plutôt à un modèle du Turkestan qui avait recueilli et modifié la tradition sassanide. M. Stchoukine pense que l'art du Turkestan n'a pu jouer un tel rôle parce qu'il n'était qu'un art provincial, composé hétéroclite et instable. Mais on pourrait avoir quelque raison de penser que c'est précisément parce que le Turkestan n'a été qu'un creuset où des arts voisins ont été mis en rapport et se sont modifiés les uns les autres par une sorte de trituration curieuse, que son art a pu agir si durablement sur l'art musulman. Car, si l'art du Tourfan apparaît comme un art fait d'influences de rencontre, l'art musulman n'est, lui aussi, qu'un composé dont l'unité, menacée souvent, a été enfin sauvegardée par la forte alliance du génie de l'Iran et du génie de l'Islam. Toute son histoire, telle qu'elle apparaît dans l'étude faite avec tant de maîtrise par M. Stchoukine des manuscrits abbassides et mongols, est, avant tout, l'histoire d'une lutte dramatique d'influences où, quelquefois, son originalité succombe.

Cette étude des manuscrits, si précise, qui apporte sur chaque œuvre ce qu'on en peut dire actuellement de plus certain, contient de nombreuses observations nouvelles qu'il y aurait le plus grand intérêt à examiner. Nous nous bornerons à quelques remarques. Au sujet des *Maqâmât* de la Bibliothèque Nationale, provenant du monastère de Saint-Vaast (arabe 3929), l'auteur de la *Peinture Iranienne* croit pouvoir affirmer que « les 77 images en ont été, pour la plupart, repeintes à une époque peu respectueuse du passé (17). Les couleurs crues des costumes, remis à neuf, leurs plis gauchement marqués par des lignes trop épaisses, ne s'accordant guère avec les teintes discrètes, les plis finement accentués de leur facture primitive » (p. 75). Un examen minutieux ne nous permet pas, pour notre compte, d'être aussi catégorique. Plusieurs miniatures ont été, assurément, restaurées sans art. Mais ce qui frappe dans beaucoup d'autres, c'est, sur une même miniature, la diversité des factures, l'art tantôt sûr, tantôt négligent, comme si plusieurs artistes, d'inégale valeur, s'étaient appliqués à l'illustration de chaque page, ou un même artiste inégalement instruit en des techniques différentes. Sur la miniature du folio 2 (Pl. XX, FIG. 11), par exemple, où aucune trace de restauration n'est visible, on constate que les rinceaux *dessinés* ornant les costumes des personnages sont remarquables par la fermeté du trait, l'habileté décorative de l'invention et l'harmonie des couleurs dont ils servent de prétexte, que les rinceaux *peints* sont plus naïfs et sans invention, que les

(15) Cf. La Mort des Paladins dans la neige, du *Shâh-Nâmeh* d'Istanbul (BINYON, pl. XVI*a* et le Roi Gayûmarth du *Sh-N.* de la Freer Gallery (fig. 9).

(16) Cf. L'introduction du jeu d'échecs en Perse (Binyon, pl. XVIb).

(17) E. BLOCHET, *Les Enluminures des manuscrits orientaux, turcs, arabes, persans, de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1926, p. 53 : « ... nombreuses illustrations qui ont été fortement endommagées et dont pas une seule n'est demeurée intacte ».

plis « moirés » sont généralement lourds et rehaussés de couleurs grossières, enfin que le dessin des plis sur les étoffes blanches témoigne du même art, art souvent médiocre, que le dessin des visages, des pieds et des mains. Ces constatations sont valables pour presque toutes les miniatures intactes. La composition qui montre une image féminine (fol. 151), (FIG. 13) d'apparence différente des autres et pour M. Stchoukine « d'une époque légèrement postérieure » (p. 75), apparaît comme le produit de la même technique à laquelle nous devons les rinceaux dessinés et la faune décorative d'un art si délié qui orne, par exemple, le tapis de selle d'un des cavaliers sur la page reproduite ici (fol. 156 v°) (FIG. 12). Par contre, l'arbre qui vient apporter à cette même miniature un fruste décor, manifeste une facture beaucoup moins habile et fait contraste quoiqu'il semble appartenir, par son style purement abbasside, à la même époque que le reste de la composition (18). Ces différences de traitement, si notables, finissent par donner à la plupart des miniatures l'apparence insolite d'un ouvrage restauré. En réalité, il s'agit d'une œuvre composite telle qu'elle a pu sortir d'une école provinciale.

Parmi les études les plus remarquables de M. Stchoukine, il faut signaler celles qu'il fait des grands manuscrits de l'époque mongole, du *Manâfi' al-Hayawân* de la Bibliothèque Morgan (19), du *Jâmi' al-Tawârîkh* d'Edimbourg et de Londres (20) et enfin, du Shâh-Nâmeh Demotte (21). Il note avec raison que le premier de ces manuscrits est, par son illustration, loin d'être homogène et qu'il y reconnaît quatre manières. Il nous semble qu'on pourraît aussi justement distinguer encore d'autres groupes. Le premier appartient, sans contestation possible, comme le remarque M. Stchoukine, aux images de style abbasside. Cependant on est surpris de lui voir écrire à leur sujet qu'elles sont « l'œuvre d'un seul peintre qui, *tout en modifiant sa facture* pour traduire tant d'animaux différents, n'avait pas cru nécessaire de varier le décor... » (p. 79). En fait, ce qui semble être une modification de facture, n'est qu'une restauration habile qui est venue rajeunir les miniatures les plus anciennes de tout l'ouvrage, puisqu'elles ont été probablement peintes à l'époque où le manuscrit fut copié (129 ?). Celle qui représente un loup (fol. 18) a été presque entièrement redessinée et repeinte. Dans le groupe où M. Stchoukine range les œuvres inspirées directement par la technique et les modèles chinois, il paraît nécessaire de mettre à part les miniatures peu nombreuses, mais remarquables, dessinées plutôt que peintes par un maître de l'école de Tabriz. Il s'agit de sujets isolés, sans le moindre fond ni paysage, qui sont traités avec

(18) M. Stchoukine se trompe lorsqu'il affirme que « les arbres, en honneur dans les *Harîrî* Schefer et de Léningrad, font complètement défaut » (p. 75). La végétation est rare, mais des arbres sont représentés sur les folios 65 v°, 101 v°, 151 v°. Sur le folio 103 r° on compte deux, et ils sont si conformes (ainsi, d'ailleurs, que les autres éléments du paysage — les rochers, par exemple (fol. 65 v°, reproduit dans BLOCHET, *Musulman Painting*, London, 1929, Pl. IX) aux arbres des manuscrits du XIIIe siècle, qu'ils ne peuvent être l'œuvre d'un « restaurateur ignare, à une époque peu respectueuse du passé » (p. 75).

(19) *Al-Manâfi' al-Hayawân* (Utilités des Animaux) d'Ibn Bakhtîshu', Bibliothèque J. P. Morgan, New York.

(20) *Al-Jâmi' al-Tawârîkh* (La Somme des Annales) de Rashîd al-Dîn. Version Arabe. Deux volumes : l'un, daté de 1307-8, Edimbourg, Bibliothèque de l'Université, Arabic, n° 20; le second, daté de 1314, Londres, Royal Asiatic Society.

(21) Le *Shâh-Nâmeh* (Livre des Rois) de Firdousi. Ancienne collection Demotte, c. 1330-40.



13



14

13. *Al Maqâmât* St Vaast, fol. 151 r°. La jeune fille de la parabole de Sinjar.
14. *Al Manâfi al Hayawân* (Bib. J. P. Morgan, New York). Jeu de polo — Lézards.

un art sobre et subtil : guêpes, serpent, lézards (Pl. XXI, FIG. 14). Les peintures de style mixte, mélange d'influences iraniennes et extrême-orientales, que M. Stchoukine réunit dans une même série, semblent également manifester des styles assez différents qui ne permettent pas de les considérer toutes comme des œuvres analogues (22). Quant aux peintures qui appartiennent au dernier groupe, M. Stchoukine a tout a fait raison de dire qu'elles sont « étrangères à l'ouvrage » (p. 80). Mais elles sont d'un style si imparfait, elles révèlent une décadence si complète qu'elles nous paraîssent convenir, non plus au « milieu du XIVe siècle », comme il le pense mais à une époque beaucoup plus tardive (23) (Pl. XXI, fig. 14).

Avec le *Jâmi' al-Tawârikh* d'Edimbourg et de Londres, avec le *Shâh-Nâmeh* Demotte, nous arrivons à la période décisive de l'école mongole. M. Stchoukine ne cache pas ses préférences pour le premier de ces manuscrits qui lui paraît marquer l'apogée de l'art de cette époque. C'est une opinion que ce qu'il y a d'exquis, ce qu'il y a aussi de nouveau dans l'art de ces miniatures justifient parfaitement, mais c'est une opinion inattendue de la part d'un historien pour qui l'histoire de la peinture musulmane se confond avec l'histoire de la peinture iranienne. La *Jâmi' al-Tawârikh*, quel que soit son intérêt, apparaît comme une défaite momentanée du génie iranien. Les vieilles traditions de l'Iran n'y sont plus que des réminiscences inefficaces et elles sont submergées par les influences chinoises et, quelquefois, les éléments byzantins. La conception, la technique, le style sont d'origine extrême-orientale, de nombreuses figures sont d'influence chrétienne; d'influence byzantine également ce procédé qui surprend M. Stchoukine et où il voit une « tentative de modeler les visages, qui apparaissent comme recouverts de taches ». Ces taches sont les touches de blanc d'argent qui ont été posées par le peintre sur certaines parties des visages et des vêtements pour marquer les parties claires. Les Byzantins marquaient de même les clartés sur leurs peintures par des touches de blanc, comme les mosaïstes de Damas éclairaient de smaltes d'argent et d'or diverses parties des édifices et des arbres pour leur donner du modelé (24). Mais ces touches ont noirci (25) et elles produisent aujourd'hui l'effet contraire de celui qu'avait recherché le peintre.

---

(22) L'image de ce groupe que nous reproduisons (Pl. XXII, FIG. 16) le *Mulet* (f. 28), laisse voir les traces d'une altération assez remarquable. On peut distinguer, en effet, en examinant l'original, à côté des pattes du mulet, quatre paires de pattes qui sont celles de deux chameaux et, à gauche, la tête d'un des chameaux. Par transparence, on aperçoit parfaitement d'autres détails. Il est visible qu'un artiste s'est servi, après coup de cette miniature peinte dans le goût abbasside comme celles du premier groupe, et l'a recouverte, sorte de palimpseste, pour y tracer une nouvelle image.

(23) L'étude complète du *Manâfi'* de la Bibliothèque Morgan a été faite par le regretté R. M. Riefstahl, dont la mort prive les études musulmanes d'un de ses meilleurs historiens. L'ouvrage paraîtra prochainement complété par Madame Riefstahl et le Dr. Richard Ettinghausen.

(24) V. notre article *Les Mosaïques de la Mosquée des Omayyades à Damas*, Syria, t. XII, 4, Paris, 1931.

(25) Des textes du haut Moyen âge indiquent que le *blanc de plomb* était dû à l'action du vinaigre fort sur du plomb. M. Fernand Mercier a trouvé la formule de cette combinaison dans le Ms. de Lucques au IXe siècle, § 32, *De compositione Psimithin*. il l'a relevée également dans la *Mappae clavicula*, aux Xe-XIIe siècles. (*Les Primitifs français*, Paris 1931, pp. 72, 73.) L'action du temps attaquant les couleurs d'une composition chimique analogue a produit des effets de noircissement qui sont visibles sur de très nombreuses miniatures, notamment dans plusieurs manuscrits du British Museum (les trois *Maqâmât* : Or. 1200, Add. 22114 et Add. 7293) et aussi dans les *Maqâmât* St-Vaast, effets qui ont amené M. Stchoukine à supposer qu'il s'agissait d'un vernis d'origine récente recouvrant certaines parties (p. 75).

Les miniatures du *Shâh-Nâmeh* Demotte, par contre, voient s'élaborer un style où les traditions indigènes ne le cèdent plus aux influences étrangères, mais font peu à peu triompher une conception du style, une technique de la couleur, des formes de composition qui, pour nouvelles qu'elles soient, font partie de l'héritage musulman et ne sont plus des éléments d'emprunt, des matériaux de remploi. Telle peinture, comme celle de *Zâl pénétrant chez Rûdâbeh* (26) ou de *Sîndukht découvrant l'amour de sa fille pour Zâl* (27) ou M. Stchoukine voit la décadence de l'école mongole (p. 90), sont aussi celles où le triomphe du génie iranien apparaît assuré. Il est pourtant difficile de croire que, pour lui, la supériorité de l'école mongole puisse être faite uniquement du déclin ou même de l'élimination de l'influence autochtone. Nous pensons, nous, être plus en accord avec la thèse générale de l'auteur en considérant le *Shâh-Nâmeh* Demotte, où le génie musulman, après de courtes défaites, finit par se resaisir, comme le moment où l'école mongole trouve à la fois son achèvement et son accomplissement.

Après ces grandes œuvres commence, pour l'art iranien, une période d'incertitude et, pour l'archéologue, de confusion. M. Stchoukine propose d'utiles distinctions en notant que, tandis que l'école mongole s'épanouit puis se décompose, nous retrouvons la tradition abbasside qui se continue, selon lui, dans des œuvres comme les *Shâh-Nâmeh* de Shiraz (1330) (28), les deux *Maqâmât* de 1334 et 1337 (29), le *Traité des Electuaires* de Vienne (30), que M. Stchoukine date avec peut-être trop de précision de 1340, les trois *Kalîla wa Dimna* (31) et le *Manâfi'* que nous avons publié sous le nom de *Bestiaire de l'Escurial* (32). Cette persistance de la tradition abbasside est incontestable. Mais il ne paraît guère moins certain que ce sont des écoles assez différentes qui continuent l'héritage du passé et qu'il est difficile de ranger sous une même étiquette des œuvres aussi dissemblables que celles que nous venons d'énumérer. Dans ce XIVe siècle « abbasside », trois tendances au moins se manifestent. C'est d'abord le renouveau dont les *Shâh-Nâmeh* de Shiraz nous apportent le témoignage. Dans ces œuvres où, à côté d'éléments étrangers empruntés à l'école mongole, se laisse voir un retour des traditions indigènes, on discerne, ainsi que nous l'avons signalé au commencement de cet article, un grand nombre d'apports du Turkestan. Comme le style de ces œuvres-mêmes, lorsqu'il rappelle les traditions autochtones, apparaît comme tout à fait différent du style des miniatures purement abbassides qui leur sont contemporaines, on a le droit de penser que les *Shâh-Nâmeh* de Shiraz représentent

(26) V. notre article *L'École de Tabriz*, Revue des Arts Asiatiques, Paris 1935, Pl. XVII*b*.

(27) V. *op. cit.*, Pl. XVII*a*.

(28) Le *Shâh-Nâmeh* de la Bibliothèque du Topqâpû Saray; daté de 1330. (BINYON, *op. cit.*, pp. 43-44).

(29) Les *Maqâmât*, Vienne, Bibl. d'Etat, A.F. 9; datés de 1334. (ARNOLD and GROHMANN, *Islamic Book*, Pl. 43-47; etc.); ceux d'Oxford, Bibl. Bodléienne, Marsh. 458, datés de 1337 (BINYON, *op. cit.*, Pl. I et II).

(30) Le *Traité des Electuaires* de Galène, Vienne Bibl. d'Etat, A. F. 10. (ARNOLD and GROHMANN, *op. cit.*, Pl. 33-34).

(31) Les *Kalîla wa Dimna* de Paris, Bibl. Nationale, arabe 3467 (c. 1350) (BLOCHET, *Enluminures*, Pl. VIII-IX; etc.); d'Oxford, Bibl. Pococke 400, daté de 1354 (BINYON, *op. cit.*, Pl. III-IV n° 4); et de Munich, Staats Bibl. Cod. arab. 1616, I (c. 1350) (KÜHNEL, *La Miniature en Orient*, Pl. 3*a*; Kurt HOLTER, *Die Frühmamlukische Miniaturenmalerie*, Die Graphischen Künste, Bd. II, Heft I, Vienne 1937, Abb. 4 et 5; etc.).

(32) *Al-Manâfi' al-Hayawân*, Escurial, Bibl. cod. ar. 893, daté de 1354, (v. notre article *Le Bestiaire de l'Escurial*, Gazette des Beaux-Arts, Déc. 1935, pp. 228-238).

l'art abbasside, non pas tel qu'il avait pu survivre sur le sol de l'Iran, mais tel qu'il avait pu être conservé, et modifié par les artistes de l'Asie-Centrale. C'est, en effet, un double rôle qu'a joué le Turkestan : du côté de l'Extrême-Orient, il a servi à rendre plus familières, plus imitables et, pour ainsi dire, à acclimater certaines traditions chinoises; mais, du côté de la Perse, le Turkestan a été le grand conservatoire des traditions les plus anciennes. C'est pourquoi, en se laissant influencer par les œuvres de l'Asie-Centrale, les artistes musulmans à qui nous devons les *Shâh-Nâmeh* de Shiraz et d'une manière générale les manuscrits « à fond rouge », n'ont point été détournés de leurs traditions nationales. Même quand ils font des emprunts à des modèles étrangers comme ceux du Tourfan, ils restent tributaires d'un art qui leur est proche et ils font, en même temps, l'apprentissage de formules qui vont connaître, dans la peinture de leurs successeurs timourides, de durables succès.

C'est d'une tout autre manière que se conserve, dans les *Maqâmât* de Vienne (1334), dans celles d'Oxford (1337), dans le *Kalîla wa Dimna* de la Bibliothèque Nationale (arabe 3467), dans ceux d'Oxford (1354) et de Munich, la tradition abbasside. Dans tous ces manuscrits, on ne constate que de très faibles influences extrême-orientales. On devine que, pendant que l'Islam était aux prises avec la Chine, durant la tragédie mongole, des écoles se tenaient à l'écart de cette tourmente, ignoraient systématiquement toute innovation et se contentaient de tirer du style abbasside tout ce qu'il contenait de rigueur, et même de raideur ornementales, selon des poncifs stéréotypés, suprême ressource d'un art décadent. Dans quelle mesure ces miniaturistes étaient-ils les survivants de l'école de Bagdad, celle qui avait connu avec Wâsitî, l'illustrateur du manuscrit Schefer, les beautés d'une sorte de naturalisme, ou bien, au contraire, continuaient-ils d'autres écoles qui, dès le XIIIe siècle, s'étaient spécialisées dans un art essentiellement décoratif ? C'est ce qu'il n'est pas encore permis de trancher avec précision, malgré les études récentes de M. Kurt Holter à ce sujet (33). Mais, ce qui est sûr du moins, c'est que cet art apparaît comme essentiellement conservateur, héritage du passé qui a traversé l'époque mongole sans avoir été profondément touché par l'art nouveau qui l'a tout au plus effleuré.

C'est pourquoi il me semble impossible d'assimiler à ces œuvres un manuscrit comme le *Bestiaire* de l'Escurial. M. Stchoukine estime que nous avons tort d'en attribuer les illustrations à l'école mongole et, se référant à un *Bestiaire* antérieur, du British Museum (34), dont la conception artistique lui paraît analogue, il pense que ces illustrations « sont typiques du style de l'école abbâside tardive » (p. 100). C'est là une opinion que les distinctions que nous venons de faire rendent peu intelligible. Il va de soi que les miniatures de l'Escurial se rattachent par de nombreux traits, par de communes recettes de métier, par une conception analogue, à l'art abbasside et nous avons pris soin, dans notre publication, d'énumérer tous les liens avec la tradition nationale (35). Mais ce qui ne nous paraît pas moins remarquable, c'est

(33) Kurt Holter, *op. cit.* et *Die Islamischen Miniaturhandschriften vor* 1350, Leipzig, 1937.

(34) *Na't al-Hayawân* (Louange des Animaux), British Museum, Or. 2784. Martin, *Miniature Painting*, I, fig. 5-6 et II, Pl. 17-20).

(35) G. B. A. Dec. 1935, pp. 235-237.

que, d'une part, s'il n'y a pas, à l'exception d'une image (36) d'emprunts directs à l'Extrême-Orient (37), le dessin exigeant et catégorique nous ramène à certaines œuvres mongoles, c'est que, d'autre part, l'art de ce miniaturiste ne participe pas à la décadence de l'art abbasside tardif. Comment expliquer qu'au moment où les artistes abbassides, du moins ceux qui se contentent de répéter les formules traditionnelles, perdent tout réalisme et s'abandonnent à un esprit ornemental d'ailleurs sans grâce et sans invention, l'artiste de l'Escurial ait encore le secret d'un naturalisme honorable et sache traduire les formes de la réalité avec une rigueur et une précision nouvelles? (FIG. 15). M. Stchoukine répond en voyant dans le style du *Bestiaire* de l'Escurial (de 1354) une suite du style de *Bestiaire* de Londres, illustré, d'après lui, vers le milieu du XIII[e] siécle. Mais il y a justement entre les deux œuvres un siècle, un siècle durant lequel, d'après M. Stchoukine, les animaliers abbassides avaient abandonné les tendances réalistes et ne possédaient plus qu'une conception purement ornementale (p. 124). «Il avait fallu, ajoute notre auteur, le contact avec l'impressionnisme chinois, pour faire réapparaître le courant réaliste et pour lui assurer la situation prépondérante dans l'école mongole.» C'est justement ce courant réaliste, alimenté par l'art mongol, dont bénéficie à son tour l'art national dans une œuvre comme le *Bestiaire* de l'Escurial. C'est parce que, dans certaines écoles, les artistes — que nous appelons abbassides pour simplifier — n'avaient pas ignoré, comme les auteurs des *Maqâmât* de Vienne et d'Oxford, par exemple, l'art de leur siècle, qu'ils échappent en partie à la décadence, qu'ils restentfidèles à un art naturaliste et qu'ils montrent une force, une précision dans le trait dont leurs contemporains étaient incapables. Ce que M. Stchoukine dit lui-même du *Kalîla wa Dimna* de la Bibliothèque Nationale, à savoir que ce manuscrit «permet de se rendre compte du degré d'iranisation atteint à cette époque par l'école mongole» (p. 99) nous paraît beaucoup plus exact du *Bestiaire* de l'Escurial. Le *Kalîla wa Dimna* témoigne, en effet, d'un art qui n'est jamais passé par les vicissitudes mongoles, qui a évolué, au contraire, au rebours de ce que les expériences mongoles lui indiquaient. Par contre, le *Bestiaire* de l'Escurial apporte l'exemple d'un art où les tendances abbassides à la sécheresse décorative et à la stéréotypie des formes ont été enrayées par les leçons de l'art extrême-oriental. De là les différences qu'on ne peut pas ne pas relever entre ce manuscrit et le *Bestiaire* de Londres. Selon que, dans ce dernier ouvrage, la stylisation aboutit à une impression héraldique et associe à des formes réelles des motifs de blason, dans le *Bestiaire* de l'Escurial, la stylisation n'est qu'une manière de saisir le réel, une forme même du réalisme, un compromis entre le désir de figurer les choses avec vérité et la volonté de les élever à une sorte de majesté décorative. Le manuscrit de 1354 est à la fois plus stylisé et plus naturaliste que celui du XIII[e] siècle. Tel est le résultat de l'influence extrême-orientale.

Ainsi, en résumé, pendant le XIV[e] siècle, ce qu'on continue à appeler par commodité l'art abbasside se survit et persiste sous trois formes différentes. Dans les manuscrits « à fond rouge », il reparaît tel que l'ont à la fois maintenu et modifié les relations avec le Turkestan oriental. Dans les manuscrits, comme les *Maqâmât* de

(36) G. B. A. Déc. 1935, Fig. 7.
(37) G. B. A. Déc. 1935, p. 235.



15



16

15. *Al Manâfi al Hayawân* (Bibl. de l'Escurial). Les aigles.
16. *Al Manâfi al Hayawân* (Bib. J. P. Morgan, New York). Le mulet.

Vienne et d'Oxford, il se montre tel qu'il s'était conservé dans la tradition nationale, tradition de plus en plus attachée à l'esprit décoratif et de plus en plus appauvrie. Dans les manuscrits comme celui de l'Escurial, il apparaît comme ayant dans une certaine manière repris conscience de lui-même, grâce aux influences extrême-orientales, qui avaient failli l'abolir et dont il ne garde que ce qu'il a pu assimiler définitivement.

Avec l'école mongole se termine l'ouvrage de M. Stchoukine. Ce que nous en avons dit n'en a laissé qu'entrevoir l'importance, l'intérêt, le caractère de rigueur et de certitude, qui n'exclut, dans les analyses ni la subtilité, ni l'extrême finesse. M. Stchoukine, dans le chapitre consacré aux historiens de l'art, a tenu à souligner l'importance des travaux de M. Blochet qui apparaissent aujourd'hui entachés d'erreur, mais qui ont eu « une valeur incontestable en tant que précurseurs » (p. 18). C'est un hommage auquel tous ceux qui s'intéressent à la peinture islamique s'associeront, alors que vient de disparaître l'auteur de tant d'ouvrages consacrés à l'art musulman. M. Blochet a eu la passion des théories et des conceptions générales à une époque où tout était ignoré de la peinture islamique et où toute explication dépassait infiniment les faits connus. De là ses erreurs, de là aussi le caractère contradictoire de ses opinions qu'il modifiait à mesure que s'étendait le domaine des connaissances. Maintenant que cette période de tâtonnement est terminée, il est nécessaire de ne pas tomber dans quelque passion contraire en limitant l'histoire de la peinture musulmane à un répertoire de faits, à un inventaire de précisions particulières sans vue d'ensemble, sans explication générale. C'est pourquoi l'ouvrage de M. Stchoukine qui joint à une information complète et sûre, à une érudition sans défaut, un souci remarquable de comprendre et d'expliquer, nous paraît du plus grand prix, modèle de science et de compréhension.

EUSTACHE DE LOREY.

Monuments Mésopotamiens

NOUVELLEMENT ACQUIS OU PEU CONNUS

(MUSÉE DU LOUVRE)

XXIV

SITULES DU LOURISTAN

Parmi les bronzes du Louristan dont l'art offre une si belle homogénéité, il est toute une classe, celle des situles, dont les caractères tranchent sur l'ensemble et constituent une série à part (1). A cette classe, nous le verrons, se rattachent quelques monuments isolés.

Le Musée du Louvre a acquis deux de ces situles ornées au repoussé d'un décor repris ensuite au ciselet. L'une, (hauteur 0,140, diamètre de l'ouverture 0,060), représente deux êtres fantastiques à corps et pattes de fauve, à tête humaine imberbe; ils sont munis d'ailes (Pl. XXIII*a* et fig. 1). Ils s'affrontent, une patte de devant dressée. Entre eux, se trouve un vase d'où s'échappent de longs rubans; c'est le vase dit « aux eaux jaillissantes », motif habituel dans l'art oriental où il symbolise les eaux de l'abîme souterrain qui sont censées donner la vie.

L'autre, (hauteur 0,158, diamètre de l'ouverture : 0,055), représente un personnage barbu assis dans un fauteuil (Pl. XXIII*b* et fig. 2); derrière lui, un vase ovoïde où est plongé un grand chalumeau; devant lui, une petite table à pieds en pattes d'animal, qui supporte des grenades et un objet indéterminé. De l'autre côté de la table, un serviteur long vêtu tend vers le premier personnage une palme. Une sorte de torsade orne le haut et le bas des deux vases; leur fond conique est côtelé et se termine par un bouton.

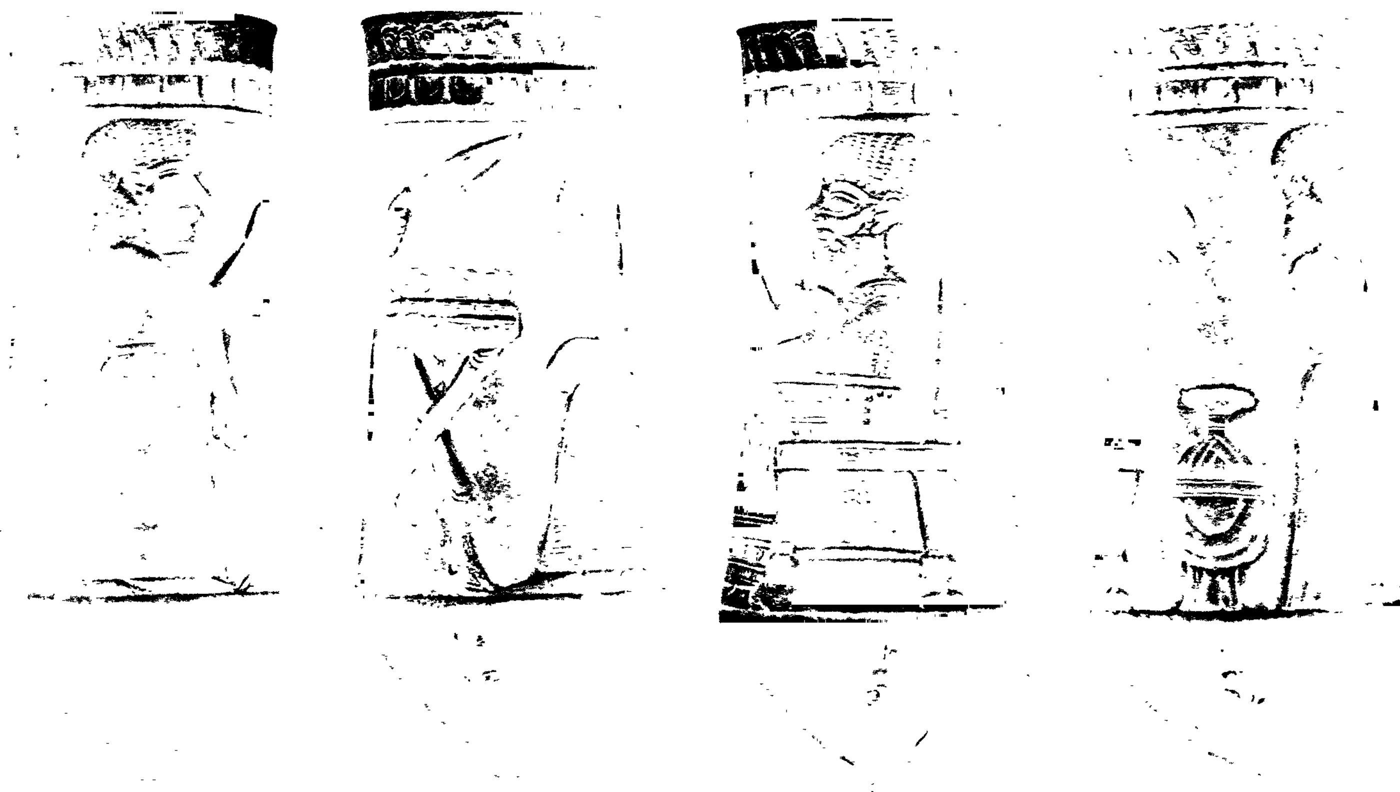
La forme des récipients est celle des situles égyptiennes; peu en faveur en Assyrie, elle paraît au contraire avoir joui d'une certaine vogue en Louristan; les tombes en ont fourni un certain nombre d'exemplaires. Les êtres fantastiques de la première situle sont bien connus; ils font partie de l'imagerie de l'époque des Sargonides; on les rencontre, surtout à titre décoratif, sur les broderies ornant les vêtements royaux que rendent avec fidélité les bas-reliefs.

Si ces créations sont assez semblables à celles de l'Assyrie dans leur conception générale, certaines particularités nous ramènent vers l'Iran : la forme élancée des animaux, les ailes coquillées (plus coquillées qu'en Syrie du Nord), qu'on ne voit pas en Assyrie propre, et ce curieux mouvement des deux pattes des animaux qui se heurtent, désarti-

(1) G. CONTENAU, *Les fouilles en Asie Occidentale* (1935-1936). Revue Archéologique, 1937, p. 162.



a



b

a) Une situle du Louristan. — *b*) Autre situle du Louristan. Musée du Louvre.

Clichés Giraudon.

culées en dépit de toute vraisemblance, comme sur le bas-relief de Persépolis représentant un taureau attaqué par un lion (1). Mais la disposition des éléments du motif lui-même l'apparente au bas-relief de Karkémish où deux taureaux s'affrontent de part et d'autre d'un arbre sacré à sommet traité en palmette chypriote (2). Dans ce bas-relief, qui

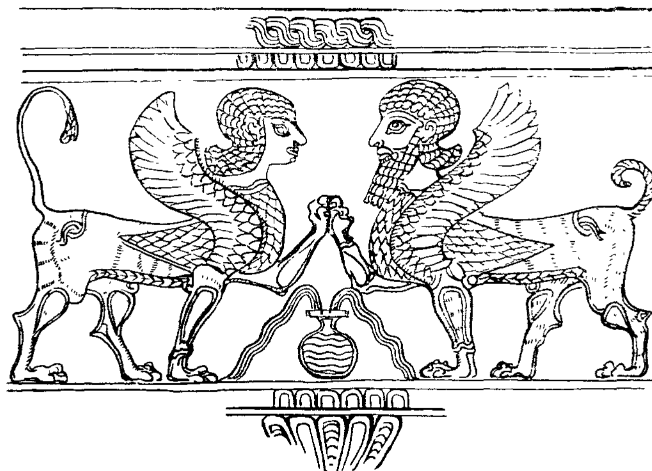


Fig. 1. — Situle du Louvre



Fig. 2. — Situle du Louvre

appartient à la plus ancienne série (fin du IIe millénaire), la scène est encore conçue comme à l'époque de Kerkouk. Notre situle reproduit donc un thème du Nord de la Syrie et de l'Assyrie, en y introduisant des particularités locales qui se retrouveront dans l'art perse achéménide. Un détail qui est bien assyrien, mais d'art assyrien provincial, est la tête de ces sphinx ailés, traitée dans le même esprit que celle de Bêl-harran-bêl-oussour sur la stèle de Stamboul (3).

Les représentations de la deuxième situle suggèrent aussi quelques observations. L'art de l'Asie Occidentale ancienne a fréquemment représenté des scènes de banquet, mais de significations différentes. A très ancienne époque, sur les cylindres des tombes d'Our, par exemple, deux personnages sont de part et d'autre de la table, tandis que des serviteurs et des musiciens ou danseurs se tiennent derrière eux; même scène sur des plaques en bas-reliefs de Hafaji. Il faut, je crois, y voir la représentation du festin qui fait partie des fêtes du *hiéros gamos*, l'union mystique du Dieu et de la déesse. Dans un cas, sur un cylindre publié par M. H. Frankfort, nous voyons figurée la consommation de l'union des divinités; à leur chevet, un vase ovoïde avec un chalumeau (comme sur notre situle), rappelle le banquet qui a eu lieu auparavant (4).

Des représentations de festins officiels sont celle du banquet après la victoire

(1) G. Contenau, *Manuel d'Archéologie Orientale*. Paris (Aug. Picard), III (1931), fig. 873, p. 1440.

(2) C. L. Woolley et T. E. Lawrence, *Carchemish*. Londres, I (1914), pl. B. 13 (b).

(3) V. Scheil, *Une saison de fouilles à Sippar*. Mémoires de l'Institut Français du Caire, t. I (1902) pl. I.

(4) H. Frankfort, *Gods and myths on Sargonid Seals*. Iraq, I (1934), p. I (b).

représenté sur l'étendard d'Our, et une suite de bas-reliefs de Khorsabad figurant les courtisans de Sargon mangeant par petites tables, assis sur de hauts tabourets.

Plus tard, l'art reproduit volontiers une scène composée d'un personnage assis, homme ou femme, la coupe en main, devant une table chargée de mets; de l'autre côté de la table, un serviteur tient une palme; je ne crois pas qu'il faille y voir un symbole quelconque, mais un simple chasse-mouches. C'est le repas funéraire. La scène a été souvent représentée avec ou sans variantes, en milieu hittite ou araméen, notamment à Marash(1), à Karkémish (2), à Zendjirli où, sur un bas-relief de basalte, le personnage principal est une femme (3), à Neirab, sur le bas-relief du prêtre Agbar (4). Sur tous ces bas-reliefs, la coupe est sans pied, le plus souvent ovoïde, à fond en pointe. Ainsi pour les premiers siècles du Ier millénaire avant notre ère, le thème est en faveur dans toute la Syrie du Nord. Il faut peut-être y voir le souvenir d'un motif cher à l'Égypte. Sur le sarcophage de Ahiram, le roi est assis sur son trône, tenant la coupe; il est devant une table et de nombreux serviteurs viennent vers lui; sans doute un souvenir de la repré-

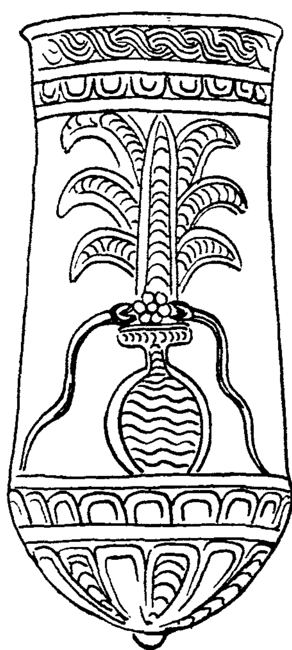



FIG. 3. — Situle. Génie et arbre sacré

FIG. 4. — Situle; chasseur et autruche

sentation des « domaines ». Mais sur les bas-reliefs qui ont pu s'inspirer du motif, une nouvelle idée s'est greffée; il s'agit d'un banquet funèbre, et l'on peut soupçonner par certains cylindres que le défunt se nourrit avec le dieu. La célèbre inscription de

(1) J. GARSTANG, *The Hittite Empire*. Londres, 1929, pp. 220 et 232.

(2) *Ibid.*, p. 287.

(3) O. WEBER, *L'art hittite*. Trad. G. Taboulet, Paris, 1922, pl. 26.

(4) G. CONTENAU, *Musée du Louvre. Les Antiquités Orientales. Monuments Hittites, Assyriens, Phéniciens, Perses, Judaïques, Chypriotes, Araméens*. Paris, 1930, pl. 27.

Zendjirli (1) : « Que l'âme de Panammou boive avec Hadad, que l'âme de Panammou mange avec Hadad », est un reflet de cette croyance, comme l'expression assyrienne : « les dieux l'ont invité, convié », pour dire de quelqu'un qu'il est mort. La présence des grenades sur la table et peut-être d'une feuille de lierre (?) montre assez les intentions religieuses de la scène (immortalité, fécondité). Nous sommes en présence d'un motif assyrien, traité dans le style assyrien, mais également répandu dans la Syrie du Nord.

Il n'est pas sans intérêt de passer en revue quelques-unes de ces situles venant du Louristan, tant pour leur décor que pour leur exécution. Les génies ailés à tête d'aigle, de part et d'autre de l'arbre sacré, la palmette qui s'échappe du vase aux eaux jaillissantes, (traitées en forme de serpent) (FIG. 3), sont du répertoire du temps d'Assurbanipal; l'autruche (FIG. 4) se voit sur les broderies reproduites dans les bas-reliefs;



FIG. 5. — Situle; chasseur et capridé



FIG. 6. — Vase du Musée de Berlin

dans la glyptique assyrienne le héros entre des monstres est souvent entre deux autruches. Pour le chasseur genou en terre (ou courant), décochant sa flèche à un capridé qui tourne la tête vers lui, nous le retrouvons sur la ceinture du Louristan que possède le Louvre (2), sur une autre situle (FIG. 5), sur un vase de bronze de même provenance du Musée de Berlin (FIG. 6). Mais là encore, si le répertoire est assyrien ou de Syrie

(1) M. J. LAGRANGE, *Etudes sur les Religions Sémitiques*. P. 1905, p. 493 et G. A. COOKE, *A Text-book of North-Semitic Inscriptions*. Oxford, 1903, p. 162.

(2) R. DUSSAUD, *Ceinture en bronze du Luristan avec scènes de chasse*. Syria, XV(1934), p. 187.

du Nord (notamment le mufle du lion (FIG. 7) de la situle de Téhéran (1), traité dans le style du lion de Sheikh-Saad du palais Azem à Damas (2), bien des traits nous montrent un art provincial : le canon court et trapu des personnages, mais aussi une influence iranienne : la tête des taureaux fantastiques de la situle, (FIG. 8) et surtout leur encolure arrondie, le poignard passé à la ceinture d'un des personnages (FIG. 4), dont le manche est celui des poignards des nécropoles iraniennes de l'âge du fer.

Cette influence n'est pas la seule; la FIG. 9 nous offre une curieuse représentation de tête de monstre stylisée qui nous reporte plus loin vers l'Est; c'est, en germe, le *t'ao t'ie*. Une telle image indique que le futur art des steppes a déjà sa vitalité, qu'il a passé par une période de formation avant d'aboutir à l'art évolué, exubérant, que nous connaissons. Mais si l'on cherche bien dans l'art assyrien, n'y retrouvera-t-on pas, parfois, la touche de cet art, par exemple dans le lion d'une chasse d'Assurnasirpal du British Museum (FIG. 10), qui est pour ainsi dire une première étape de ce que deviendra plus tard l'animal vu par les artistes des steppes !

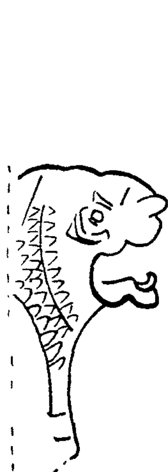
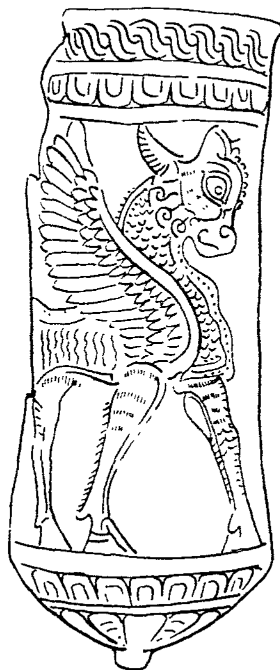


FIG. 7. — Situle; Musée de Téhéran



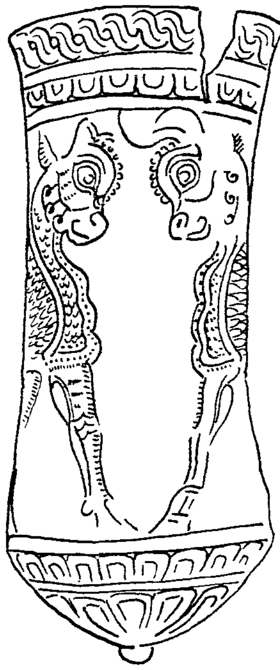


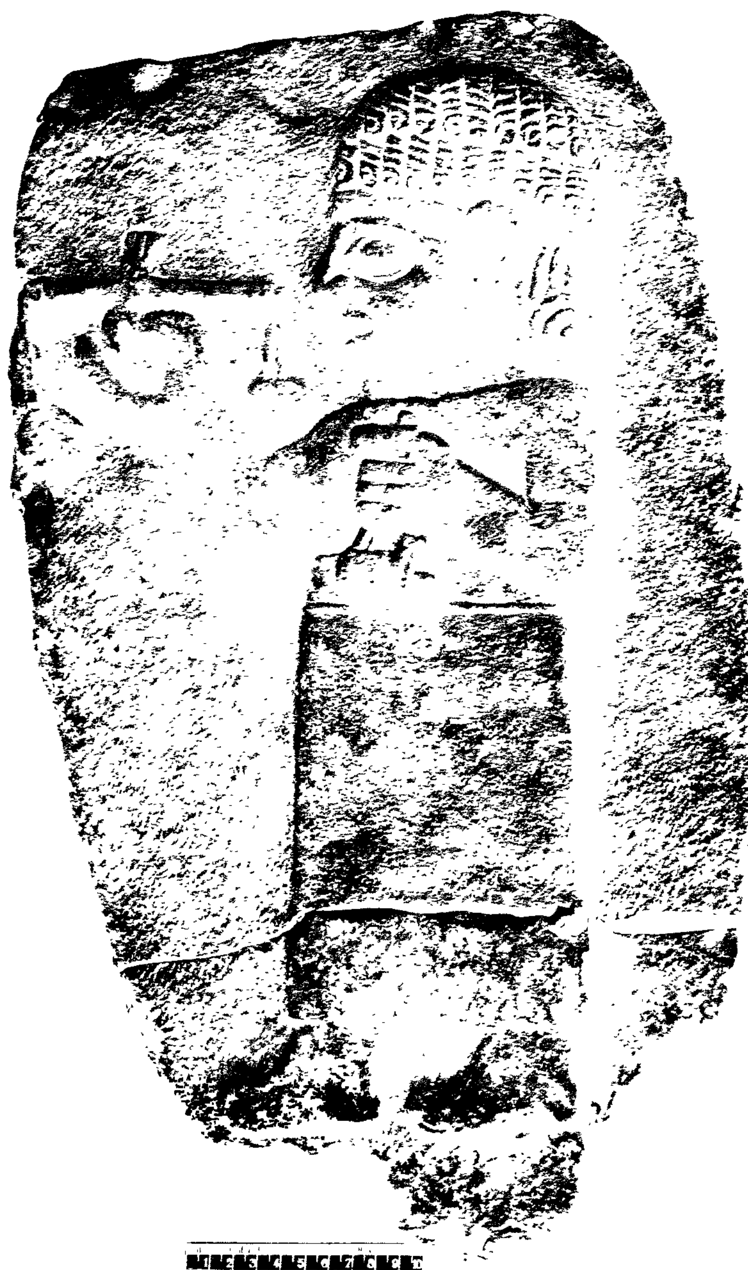
FIG. 8. — Situle; Musée de Berlin

FIG. 9. — Situle, à tête de monstre

En résumé, dans ces situles, influence assyrienne du temps d'Assurnasirpal (IXe siècle), date que l'on peut, semble-t-il attribuer à celles du Louvre, mais aussi influences extra-assyriennes (Syrie du Nord, Iran, même Iran extérieur), qui interdisent, je crois, d'en faire des produits assyriens, malgré que les poignards aux noms de rois de Babylone

(1) A. GODARD, *Les Bronzes du Luristan*. Paris, 1931, pl. LXIV.

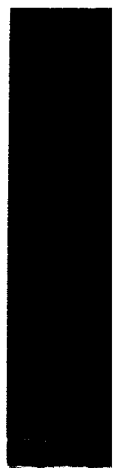
(2) G. CONTENAU, *L'Institut français d'archéologie et d'art musulmans de Damas*. Syria, V (1924) p. 207 et pl. LII.



a

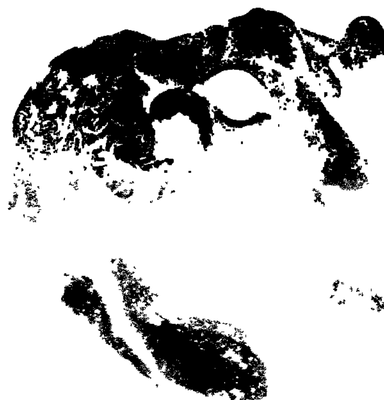


b





c



d

a) et *b*). Steles de Haute-Syrie, style hittite. *Clichés Giraudon.*
c) Buste de personnage barbu — *d*) Avant-corps de bélier. Art sumérien archaïque. *Archives Photogr.* Musée du Louvre.

trouvés dans les tombes du Louristan (1), permettent de supposer que des Lours du IXe siècle pouvaient être aussi mercenaires de l'Assyrie. Sans oser attribuer ces situles à l'Iran même, en raison de ce que la marque iranienne ne se traduit que par des influences, ne pourrait-on penser à une région limitrophe de l'Assyrie et de l'Iran, au pays de Van, par exemple ?

XXV

Bas-Reliefs hittites

A l'art de la Syrie du Nord sous l'influence hittite qui a donné les sculptures de Karkémish et surtout celles de Zendjirli, appartiennent les deux bas-reliefs de la planche XXIV*a* et *b*. Arrachés d'un ensemble décoratif, le lieu de leur provenance est inconnu.

L'un (grès rougeâtre, haut. 0,550, larg. 0,310), représente un personnage tenant entre le pouce, l'index et le médius de la main droite, une petite balance comme en portent les changeurs; par convention, l'artiste a figuré les plateaux verticaux et non horizontaux. De la main gauche, le personnage tient une autre balance repliée. Vêtu de la tunique à courtes manches serrée à la taille par une large ceinture, chaussé de bottes à pointes relevées, il est nu-tête, les cheveux maintenus autour des tempes par un ruban. Un changeur, dirons-nous ? Étant bien entendu qu'il ne s'agit pas encore de monnaies, mais que de temps immémorial existaient de petites balances à main destinées à peser les substances précieuses, or et argent, et aussi les substances médicamenteuses qui arrivaient sur le marché par petites quantités.

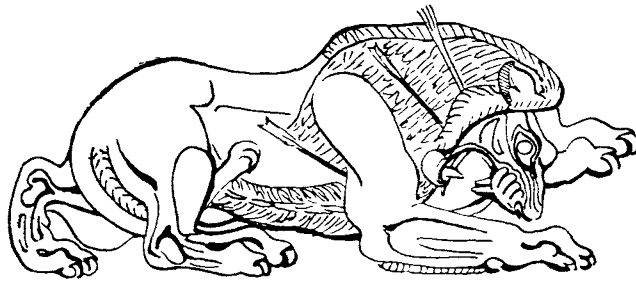


Fig. 10. — Bas-relief d'Assurnazirpal (IXe siècle av. J. C.) British Museum

Sur le second bas-relief (même pierre, haut. 0,800, larg. 0,280), une femme la tête couverte d'un voile bordé de franges, est assise sur un escabeau. Debout sur ses genoux un enfant au riche costume orné de broderies; des bracelets à têtes de lion entourent les bras et les poignets, un torques autour de son cou. Il porte des boucles d'oreilles; un bonnet à boucles laineuses ou fait de fourrure le coiffe, les cheveux s'en échappent pour pendre sur la nuque.

De la main droite, il tient un batonnet renflé à ses extrémités, de la gauche il maintient la corde à laquelle est attaché un gros oiseau, sans doute un faucon de chasse. Dans le champ, une sorte de volume fermé par une patte formant boutonnière, à dos orné comme celui d'un livre.

Nous sommes en territoire où s'emploient les hiéroglyphes hittites mais où l'écriture

(1) G. Contenau, *Poignard au nom de Marduk-nâdin-ahê*. Revue d'Assyriologie, XXVIII (1931), p. 105.

est avant tout l'araméenne; cette écriture cursive ne s'accomode pas des tablettes d'argile comme l'écriture cunéiforme; il lui faut le parchemin (1) ou les tablettes recouvertes de cire comme en ont utilisé les Grecs et les Romains. Un registre semblable est figuré sous le bras d'un fonctionnaire s'adressant au roi de Samal (Zendjirli), Barrekoub (2). Au-dessus, quelques hiéroglyphes donnent sans doute le nom du personnage (Tarhupâs) (?) Cette scène nous fait de suite penser à celle de Karkémish où l'on a vu un roi présentant son fils aux courtisans et à l'armée. A l'arrière, se tiennent les autres enfants dont un petit qui s'essaie à marcher, et un autre aux bras d'une nourrice (3). Dans les bas-reliefs qui ornaient les palais de la Syrie du Nord, on rencontre plus fréquemment qu'en Assyrie de petites scènes de vie familière où l'artiste se repose de représenter la majesté royale. On pourrait peut-être interpréter cette scène de même façon : la reine ou une femme de haut-rang (richesse du voile, à comparer à celui de la déesse de Zendjirli) (4), tient sur ses genoux le petit prince ayant près de lui les symboles de ce qui fait un prince accompli à cette époque, l'écritoire et le faucon de chasse. Intellectuel et sportif ! Un moderne ne désavouerait pas cette formation, (à condition qu'aujourd'hui la seconde qualité prédominât !).

Si l'esprit de la scène nous fait regarder vers Karkémish, c'est vers Zendjirli, Marash, que le style nous conduit.

Ce changeur trapu, un peu obèse, ce front fuyant, ont leur équivalent à Zendjirli(5); nous noterons en passant certaines inexpériences de l'artiste, la main et le bras droits de la femme, par exemple, qui contrastent avec le fini et la bonne tenue générale des sculptures, auxquels le grain très doux de la pierre n'est pas étranger.

Nous proposerions pour ces monuments, en raison des diverses affinités que nous avons relevées ci-dessus, une date voisine de la fin du IXe ou du début du XIIIe siècle avant notre ère; la présence d'une inscription hiéroglyphique sur l'un des bas-reliefs rend douteuse une date plus basse.

XXVI

Tête sumérienne archaïque

Les fouilles de M. Frankfort à Hafaji et à Tell-Asmar ont amené la découverte de nombreuses statuettes, les unes imberbes et le crâne rasé, à l'habitude, les autres barbues et la tête couverte d'une abondante chevelure (6). Ces statuettes représentent des fidèles ou des divinités notamment ABU grand dieu de la végétation. Elles appartiennent à la période Dynastique archaïque; on appelle ainsi le temps, assez court d'ailleurs qui sépare la fin de la période de Djemdet-Nasr du début des temps vraiment

(1) G. Contenau, *Manuel d'Archéologie Orientale*, t. I (1927), fig. 85, p. 144.
(2) O. Weber, *L'art hittite*. Édit. française. P. (Crès), 1922, pl. 24.
(3) *Ibid.*, pl. 27.
(4) *Ausgrabungen in Sendschirli.* Berlin, 1893, pl. LVIII, LXIII.
(5) *Ibid.*, pl. XLI.
(6) H. Frankfort, *Iraq Excavations of the Oriental Institute* 1932-1933. *Third preliminary Report.* Chicago (1934).

historiques, marqué par la première dynastie d'Our (ceci situe la période aux environs de 3.000). Le Louvre possédait un fragment de tête en bitume de cette époque, venant de Suse; le petit buste incomplet que nous publions ici, pl. XXIV*c*, appartient à la même série (calcaire jaunâtre; haut. 0,080, largeur 0,067).

La caractéristique du personnage est sa longue barbe venant à mi-joues, taillée carrée et laissant dégagées les deux lèvres (absence de moustache). La barbe est rendue par une série de cannelures en zigzags. La chevelure partagée au sommet de la tête par une raie qui descend jusqu'à la nuque est divisée en deux masses ramenées sur la poitrine de chaque côté des joues. Le nez, du type sumérien en bec d'oiseau, est assez abîmé à sa partie inférieure; les yeux sont démesurément larges comme il est de règle à cette époque, mais ils sont tout-à-fait losangiques. De profil on retrouve le type sumérien normal à front bas et fuyant, à occiput aplati.

De tels personnages sont représentés (mais sans barbe), sur le monument du Louvre, appelé la « Base circulaire », et sur le fragment de plaque que nous avons publié ici même, il y a quelque temps (1).

XXVII

Avant-train de bélier

Les Sumériens et plus tard les Assyriens et les Babyloniens ont aimé orner les bras de leurs trônes ou sièges d'apparat, de têtes ou d'avant-corps d'animaux exécutés dans une technique particulière; toujours les cornes, lorsqu'il s'agit de bovidés ou de capridés, sont amorties de façon à ne pas offrir de saillie excessive et les pattes sont ramenées sous l'animal pour le même motif. L'avant-train du bélier en marbre de la pl. XXIV*d*, (haut. 0,085, longueur 0,095), répond à ces indications. La tête, que deux grands yeux incrustés devaient rendre expressive, est traitée avec beaucoup de naturel; l'artiste a délimité certains plans, notamment à l'articulation des pattes de devant par un large et profond sillon. Par sa forme un peu lourde qui trahit la plénitude des chairs, ce bélier se rapproche des animaux de l'époque d'Ourouk; il représente une race fréquemment figurée sur les monuments très anciens; des protomes de béliers qui ont dû servir de support à un trône, qui proviennent d'Our et sont d'époque archaïque reproduisent le même type d'animal. C'est aussi à l'époque Prédynastique archaïque que nous proposons de placer ce monument.

G. Contenau.

(1) *Revue des Arts Asiatiques*, t. VII, 4 (1931-1932), p. 225 et pl. LXVIII.

Coqs Sassanides

Notre connaissance des gobelins tissés en Perse, pendant et immédiatement après l'époque sassanide, est très rudimentaire et cependant il est certain que ce mode de tissage a été utilisé largement, notamment pour produire des vêtements résistants en laine (voir FIG. 1).

C'est Antinoé qui nous a documentés sur cette industrie (1); nous avons décrit en 1930 des fragments particulièrement précieux (2) qui sont conservés par le Musée des Tissus de Lyon. Depuis, on a signalé notamment l'intéressante pièce de l'Ermitage (3) et le bouquetin, récemment entré dans une collection de New-York (4).

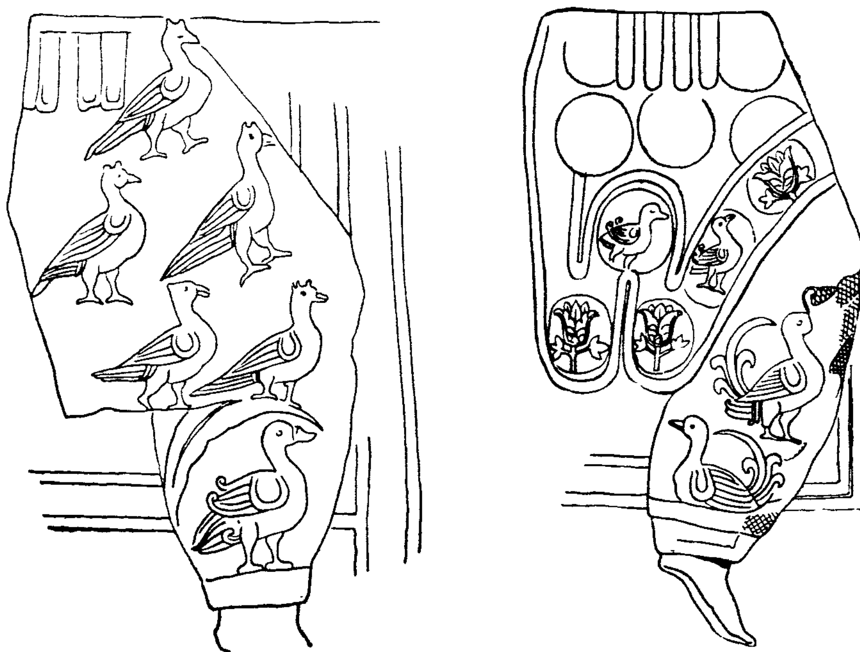
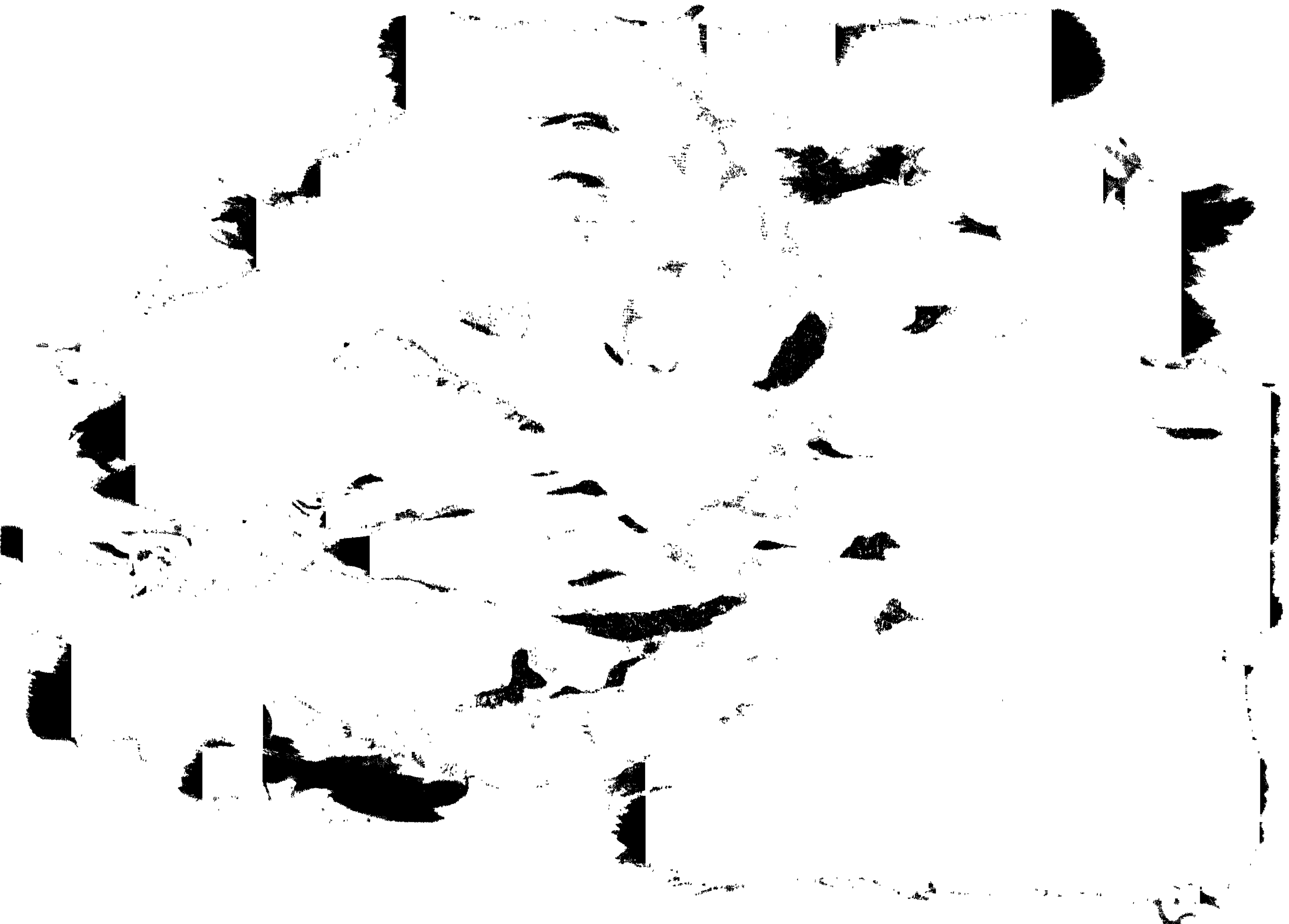


FIG. 1. — Vêtements de deux cornacs de la Chasse aux sangliers. Taq-i-Bostân, Relief de gauche (d'après F. Sarre et E. Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, 1910).

Nous allons décrire ci-après six fragments trouvés en Égypte (coll. R. P.); ils sont de belle qualité et ont très probablement fait partie d'une seule et même étoffe qui a été découpée ensuite en morceaux rectangulaires, sans doute pour en faire

(1) Voir par ex. cette Revue, 1928, V, 4, pp. 232 et suiv.
(2) Cette Revue, 1930, VI, 1, p. 1.
(3) Reproduit par D. TALBOT RICE dans *Ars Islamica*, 1936, III, p. 100.
(4) PHYLLIS ACKERMAN, *Bull. Amer. Inst. Persian Art and Arch.*, 1935, IV, p. 3.



Coq sassanide, fragment *a*, gobelin-serge, envers ; pour la restitution, voir fig. 2.



Coq sassanide, fragment *b*, gobelin-serge, envers ; pour la restitution, voir fig. 4

de petits sacs; un de ces fragments en effet était encore doublé d'une toile de lin à torsion gauche.

a) Coq (pl. XXV en couleurs et FIG. 2) les dimensions du fragment sont : 22 cm. de long sur 14,4 de haut. Gobelin excessivement fin, ch. 18-14 fils, trame 120 fils au cm. Or, notre gobelin est d'une nature spéciale que nous rencontrons ici pour la première fois à cette époque. En effet, les trames dans le fond aussi bien que dans le décor produisent une serge (deux dessus, un dessous) montant vers la gauche (FIG. 3). Il en résulte pour l'endroit une surface lisse ressemblant en ceci un peu à celle d'une broderie au point de Hongrie; à l'envers qui est toujours mieux conservé et notamment beaucoup plus vif de couleurs, nous avons l'aspect habituel d'un reps (de chaîne) très fin. La chaîne est formée par une torsade (gauche) de laine jaune, les trames sont toutes en laine, torsion droite; les couleurs sont rouge foncé pour le fond, rose, bleu foncé, bleu clair, vert foncé, vert jaune, brun-noir, jaune d'or et très peu de beige (laine également). Le rouge du fond donne les réactions de la cochenille polonaise. Le coq est presque complet, il manque la tête et les deux pattes.

b) Corps d'un grand coq (pl. XXVI en couleurs et FIG. 4). Hauteur du fragment 26 cm., largeur 23 cm.; il manque la tête, le bout de la queue et les pattes. Chaîne 19 fils, trame 108-114. Toutes les caractéristiques sont les mêmes que pour *a*. Cochenille polonaise. Dans l'angle inférieur gauche du fragment on reconnaît la patte et une plume d'aile (1) d'un petit coq posé sens dessus dessous. Les contours brun-noir comportant un mordant de fer, sont souvent détruits, c'est ainsi qu'à droite le tissu est déchiré suivant le contour de la poitrine.

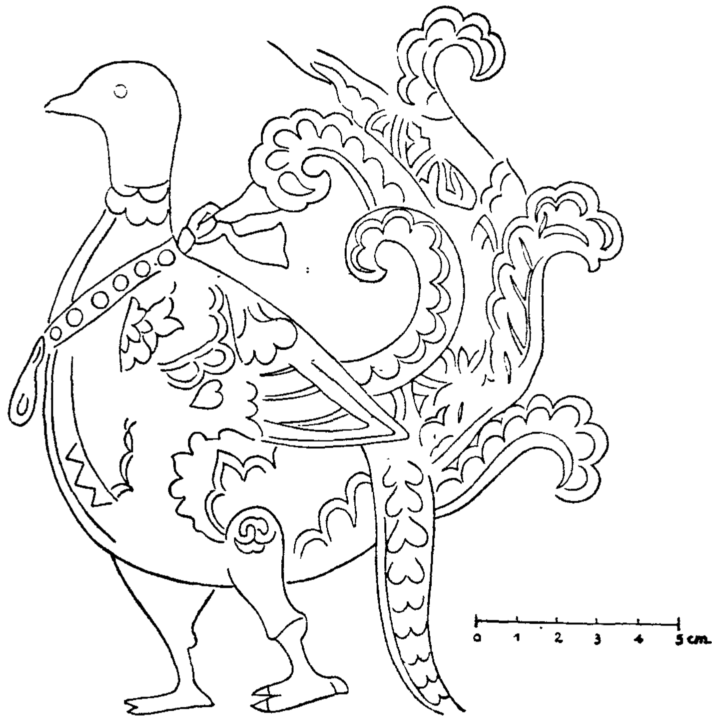


FIG. 2. — Restitution du coq du fragment a (pl. XXV en couleurs)

c) Restes de trois coqs (pl. XXVII*b*). Hauteur du fragment 21, largeur 21,5 cm. Chaîne 17, trame 120 fils. Toutes les caractéristiques comme ci-dessus. Du premier il existe le ventre, trois plumes d'aile, une jambe entière et partie de l'autre. Elles sont posées sur un socle rectangulaire, décoré de compartiments carrés séparés

(1) Nous appelons « plumes d'aile » de très longues plumes isolées qui semblent prendre naissance, une ou deux de chaque côté, sous l'aile et dont le bout doit traîner par terre. Ces plumes qui jouent un grand rôle dans nos fragments, sont visibles notamment aussi sur le coq de Sancta Sanctorum (Falke, 2e éd. fig. 64.)

par des filets perlés. En face de ce socle, à 1 cm. de distance, s'en trouve un autre, supportant un autre coq, probablement de mêmes dimensions; il n'en subsiste que les plumes d'aile et trace des pattes. Un troisième coq était placé (sans socle) du côté gauche du fragment, il en subsiste les pattes, deux plumes d'aile, la poitrine et les deux perles (pendentif) du collier. Le décor de la poitrine, en carrés portant chacun un fleuron de couleur alternante, est très différent des deux décrits plus haut où les plumes étaient représentées au naturel.

Les grandes plumes sont en tons dégradés, bleu foncé, bleu-vert clair, jaune, ou bien vert foncé, vert-jaune clair, jaune ou encore rouge foncé, rose, jaune. Les petites plumes de la poitrine (fragment *b*) forment des imbrications dont les couleurs concentriques sont jaune (centre), rouge, vert foncé, vert-jaune clair, jaune (périphérie). Tout ce décor se détache du fond rouge foncé et il en résulte une harmonie très riche, mais cependant sobre, due aussi à l'absence de blanc et à l'usage très modéré des teintes claires.

Sur les FIG. 2 et 4 nous avons complété les coqs des fragments *a* et *b*, le deuxième avec les pattes et le socle du fragment *c*, les deux bêtes étant sensiblement de même grandeur. Nous avons dans les deux cas simplement indiqué la place de la tête sans vouloir la caractériser; d'autre part, nous avons renoncé à compléter la queue du *b*. En ce qui concerne le *a*, il semble correspondre au coq sans socle du fragment *c*. Les pattes de ces bêtes dont le corps et le plumage sont très élégants, sont excessivement lourdes et massives; elles ressemblent du reste en ceci au coq de l'Ermitage. On trouvera peut-être que notre oiseau, FIG. 4, n'a pas bien le port d'un coq, que notamment la ligne de l'aile ne correspond pas à la nature. Il faut cependant considérer que la bande perlée qui traverse l'aile n'appartient à aucune espèce déterminée, on a par conséquent voulu représenter un oiseau stylisé et nous continuons à l'appeler coq, faute de mieux. Nos croquis, comme toutes nos planches, représentent l'envers des fragments, celui-ci étant mieux conservé. Nous avons agrandi pl. XXVIII endroit et envers d'un fragment; on pourra ainsi comparer les deux aspects qui sont bien différents.

d) Fleuron sassanide, (pl. XXVII*a*). Hauteur du fragment, 20, largeur 12 cm. Chaîne 18 fils, trame 111 et même 120 fils. D'une base triangulaire sortent deux feuilles trilobées, surmontées de deux autres feuilles longues et ondulées. Toutes ces feuilles sont dégradées : jaune d'or, bleu foncé, bleu-vert clair, beige. Au-dessus de ces deux étages de feuilles vient la fleur formée de trois rangs de pétales superposés; hauteur du motif entier 9,3 cm. (FIG. 5). Le fragment comporte à droite en haut les bouts de trois grandes plumes de coq; à gauche, en haut, trace d'un cercle d'environ 5,5 cm., bordé de perles et dans le bas (sous le pied du fleuron) traces d'un motif impossible à identifier.

e) Grand fragment (long de 32 cm., haut de 22 cm., pl. XXVII*c*) de bordure, comprenant (en bas) la tête de la pièce. Chaîne 17-18 fils, trame 120-129. La bordure extérieure est formée de carrés posés sur angle. Des perles roses se détachent d'un fond rouge foncé, celui-ci est bordé de larges bandes bleu foncé. Dans le centre des carrés les couleurs alternent : bleu foncé, bleu vert avec damier rouge et rose au milieu ou alors vert foncé, vert-jaune, le damier du milieu restant le même. La bordure intérieure,

en haut, est constituée par une enfilade de feuilles trilobées, alternativement dans une harmonie rouge ou verte.

Au-dessus de ces bordures, à gauche, le bout enroulé d'une plume de coq, pareille à celles que nous connaissons. A droite, des restes importants qui, peut-être, ont appartenu à un oiseau. Ici tout est à contour rectiligne et anguleux, mais la surface des plumes supposées est traitée exactement comme dans les coqs décrits plus haut.

f) Autre fragment de bordure beaucoup plus petit, (long de 12 cm., haut de

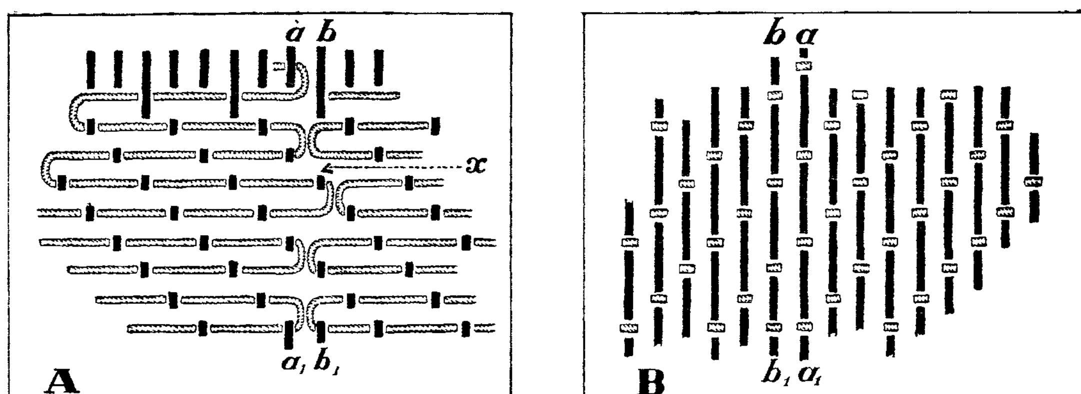


FIG. 3. — Schéma d'un gobelin-serge : A endroit, B envers. Les fils verticaux représentent la chaine. Deux ilots voisins, supposés de couleur différente, sont délimités respectivement par les deux fils de chaine a-a_1, et b-b_1 ; ils se produirait donc le long de cette démarcation une fente; pour l'éviter on a accroché au point X la trame de l'ilot de gauche au fil b-b_1 de la chaine, poussant ainsi une dent dans l'ilot de droite.— Pour l'envers B, notre schéma donne l'impression que ce sont les fils de chaine (verticaux) qui sont surtout visibles. Il n'en est rien. Les fils de trame, beaucoup plus fins que les fils de chaine, sont tellement serrés et leur nombre est si grand qu'ils arrivent, à l'envers comme à l'endroit, à masquer complètement la chaine (voir pour l'aspect des deux surfaces pl. XXVIII *c et d.*)

16,5 cm.). Les feuilles trilobées étant dirigées dans l'autre sens, il s'agit probablement du bout opposé de la pièce. A 25 mm. en dedans de la bordure se trouvent les restes d'un socle de coq (voir fragment *c*). Nous aurions donc les deux têtes du tissu, elles se terminent par une partie unie jaune, large de 1 cm. environ; les fils de chaîne qui sont de la même couleur sont finalement arrêtés dans un bourrelet de fils rouges et verts courant le long de la tête.

Il est très probable que tous ces fragments ont appartenu à la même pièce; les couleurs et le style sont identiques, les différences relevées dans la densité du tissu ne dépassent pas les limites normales pour un tissage ancien.

Ces fragments représentent un ensemble d'une finesse et d'une somptuosité rares. Ils s'apparentent en ce qui concerne le coloris aux Nos. 266 et 268 de Lyon, que nous avons décrits en 1930; c'est l'absence de blanc qui produit cet air de famille; les pièces dont nous parlons aujourd'hui se distinguent cependant par l'emploi du bleu et aussi par une finesse beaucoup plus grande, 18 fils de chaîne au lieu de 14. Quant à la trame, les chiffres que nous avions donnés en 1930 étaient basés sur la supposition (que nous n'avons pas pu contrôler) qu'il s'agissait de gobelins ordinaires (reps).

Nos pièces utilisent un nombre de couleurs bien plus grand que celles de Lyon où l'emploi des tons dégradés est à peine esquissé (1). Nos coqs ne comportent aucun encadrement, c'est ainsi du reste que certains oiseaux sont représentés aussi au Tâq-i-Bostân (2). Dans les fragments *b* et *c* les coqs sont placés dans tous les sens (au Tâq-i-Bostân selon toute apparence également, voir FIG 1); les uns sont placés sur un socle rectangulaire alors que les autres sont privés de support. Malheureusement, aucun de nos coqs n'a conservé sa tête, il ne semble cependant pas qu'ils aient été nimbés comme celui de Sancta Sanctorum ou qu'ils regardent en arrière comme celui de l'Ermitage.

Comme sur la frise de Kyzil (3) nous trouvons côte à côte le traitement de la poitrine en écailles, dont le côté convexe est tourné en avant, et aussi en carrés posés sur pointe (pl. XXVII*b*, à gauche). Les pattes aussi sont traitées de façon analogue. Nos coqs portent le collier décoré d'un pendentif de perles; on distingue les bouts flottant en arrière sur la pl. XXV et pl. XXVI.

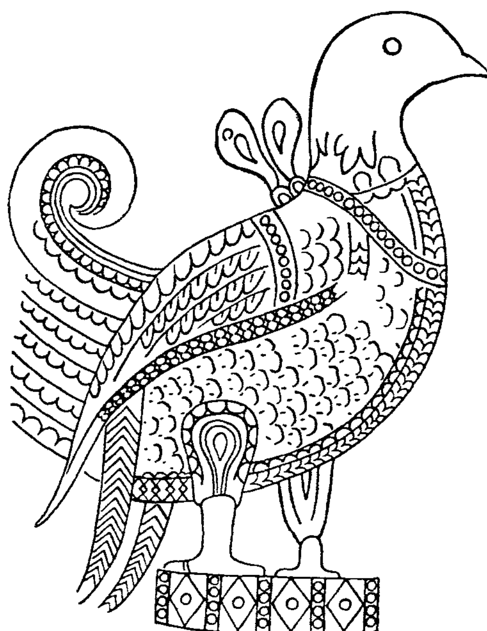


FIG. 4. — Restitution du coq du fragment b (pl. XXVI, en couleurs).

Le coq était un des animaux sacrés de la Perse ancienne. D'après le *Bundahishn* (4) le coq et le chien aident l'ange Srosh à protéger le monde contre les démons de la nuit. Le coq annonce aussi le soleil, le nimbe du Vatican peut parfaitement faire allusion à ce rôle.

Le fleuron de notre fragment *d* (FIG. 5) est bien sassanide; ce qui le distingue ce sont les feuilles de la base, très largement déployées, ce type ne paraît pas figurer dans les fleurons du Tâq-i-Bostân et du chapiteau de Qal'a-i-Kuhna(5).

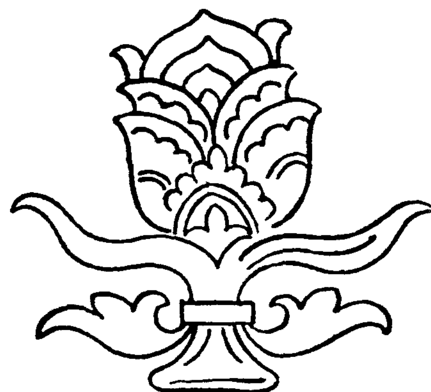


FIG. 5. — Restitution du fleuron, fragment d, pl. XXVII*b*

(1) Voir *R. A. A.*, VI, 1, pl. III; dans 268*b* le cou des griffons est en deux verts (bien mal représentés dans ladite planche) qui pénètrent l'un dans l'autre en formant des dents de scie. Ce dispositif n'est pas utilisé sur nos fragments.

(2) FRIEDRICH SARRE und ERNST HERZFELD, *Iranische Felsreliefs*, 1910, fig. 97; OTTO V. FALKE, *Seidenweberei*, 1, fig. 92, 93, 94. Voir pour la date probable de ces reliefs KURT ERDMANN, *Ars Islamica*, 1937, IV, p. 79.

(3) FALKE, *op. cit.*, fig. 100.

(4) *Pahlavi Texts*, trad. WEST, 1880, I, p. 73.

(5) E. HERZFELD, *Am Tor von Asien*, 1930, fig. 30 et 31.

a

b

c

a) Restes de trois coqs sassanides placés dans tous les sens, dont deux sont posés sur des socles. — *b*) Fleuron sassanide; voir la restitution fig. 5. — *c*) Bordure sassanide. — Les fragments de cette planche tous en gobelin-serge (envers)

a



b



c



d

a) Deux fragments d'un gobelin-serge sassanide à fond rose, petits coqs entourés de rinceaux. Le grand morceau se présente à l'envers, mieux conservé; le petit morceau montre l'aspect lisse de l'endroit. — *b*) Bordure sassanide, l'armure change au cours du tissage, gobelin-serge à gauche, gobelin-reps à droite. — *c*) Agrandissement (2. 2 fois) d'un fragment en gobelin-serge correspondant à la Pl. XXV; à gauche, endroit, à droite, envers; ce dernier montre l'aspect

Nous voyons par contre un dispositif analogue dans un des écoinçons intérieurs de l'octogone de la Koubbat es Sakhra à Jérusalem (1), qui date de la fin du VIIe siècle.

En ce qui concerne les carrés posés sur angle de la bordure (pl. XXVII*c*) nous trouvons un dispositif presque identique, également à la Koubbat es Sakhra, dans la mosaïque du tambour, datant aussi de 691/2 (*op. cit.*, pl. XXXII et FIG. 286). Ces dernières mosaïques ont été réparées mais la qualité des cubes utilisés semble indiquer qu'on n'a pas touché à cette bordure (*op. cit.*, p. 213).

Jérusalem a emprunté un grand nombre de motifs sassanides. On a du reste trouvé un motif analogue à Ctésiphon (2).

La présence des motifs signalés à Jérusalem nous paraît indiquer que la pièce à laquelle ont appartenu nos fragments n'est pas sensiblement postérieure à la chute des Sassanides, d'autant plus que notre décor est loin de montrer des signes de décadence.

Le gobelin-serge n'a jamais été signalé pour des tissus de cette époque; nous ne connaissons que deux autres exemples (Coll. R. P.) dont voici la description sommaire.

g) Fragment de 32 cm. sur 19 (pl. XXVIII*a*). Chaîne 12 fils, trame 96 fils. Serge : deux dessus, un dessous, montant vers la droite. Chaîne laine jaune formant torsade droite, trames tordues à droite, couleurs : rose (pour le fond) rouge foncé (très peu) bleu foncé, bleu clair, vert moyen, jaune d'or, brun-noir (pour certains contours). A gauche le fragment se termine par une large bordure, limitée intérieurement par une bande bleu foncé portant un rinceau très maladroit. (Ici encore nous décrivons l'envers, les couleurs étant beaucoup mieux conservées. Cependant le tissu lui-même est en meilleur état que dans les fragments *a-f* et la surface soyeuse de l'endroit ressort davantage, faisant ainsi valoir les qualités particulières de ce mode de tissage). Le champ montre de petits coqs enfermés dans des octogones portant extérieurement une large décoration agrémentée de petites feuilles trilobées. Le motif tout entier a un diamètre de 13,5 cm. il se répète par registres et par rangées verticales. Les vides entre quatre motifs sont garnis par des fleurons circulaires assez mal conservés, mais qui ont dû produire un effet kaléïdoscopique. Dans notre photo la chaîne passe horizontalement. Le colorant rose donne les réactions du kermès.

Ce fragment s'apparente à une série dont nous avons décrit quatre exemples en 1936 (3), il ressemble notamment à un tissu de la coll. Marcel Guérin (*R.A.A.*, X, 2, pl. XXXII, E3). Dans ce groupe de 1936 la chaîne est également en laine jaune et forme une torsade gauche, le fond est rouge. Toutes les trames, exclusivement en laine et sans blanc, sont à torsion droite. C'est cependant le gobelin ordinaire, nous l'appellerons gobelin-reps pour le distinguer du gobelin-serge.

h) Bordure; large de 16 cm. (pl. XXVIII*b*). Large bande rouge (cochenille polo-

(1) *Early Muslim Architecture* by K. A. C. CRESWELL, vol. I, Chap. X, *The mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus* by MARGUERITE VAN BERCHEM, pl. XX et p. 203.

(2) J. HEINRICH SCHMIDT, *l'Expédition de Ctésiphon en* 1931-32 (*Syria*, 1934, XV, p. 1 et pl. I D). La fig. 15 du même article reproduit la frise d'une église préromane près Burgos, frise purement sassanide qui renferme des coqs très analogues aux nôtres.

(3) Cette Revue, X, 2, p. 81.

naise) décorée de fleurons demi-circulaires, représentant chacun la moitié de ceux du fragment *g* ci-dessus (et aussi du fragment Marcel Guérin (*l. c.*) où ils sont en bien meilleur état). Ensuite, enfermé entre deux filets vert foncé (noir) décorés de rinceaux jaunes, une autre bande remplie de segments de cercles qui se superposent. Or, la plus grande partie de cette bordure est en gobelin-serge, mais au milieu du filet vert foncé central l'armure change et c'est le gobelin-reps qui continue (la différence d'aspect des deux parties ressort parfaitement sur la photo, le reps, en bas, étant caractérisé par des rayures parallèles à la chaîne, c'est-à-dire perpendiculaires à la bordure) (1). Chaîne en laine jaune, torsade gauche, les trames sont à torsion droite, vert foncé, vert clair, brun-noir, rouge, jaune; dans la partie serge il y a 93, dans le reps 86 fils de trame. Cette partie est donc presque aussi serrée que la première.

Nous nous trouvons en face d'un groupe caractérisé par un ensemble de particularités techniques : chaîne en laine jaune formant torsade gauche, trames à torsion droite, emploi de la cochenille polonaise ou du kermès, absence de blanc et, surtout, présence de la serge dans les gobelins.

A la vérité ce gobelin-serge n'est pas absolument nouveau. Il a été constaté par Nancy Andrews Reath et Eleanor B. Sachs (2), dans les tissus persans du XVIIe siècle. A cette époque, les fils de trame de deux îlots voisins sont toujours accrochés les uns aux autres (*interlocked, op. cit.*, Fig. 5) de façon qu'aucune fente ne peut exister entre deux îlots. Nous avons pu montrer que ce gobelin-serge a été pratiqué en Perse depuis très longtemps, mais dans nos exemples de l'époque sassanide nous n'avons jamais observé cet accrochage des fils de trame. On évite le plus possible les contours en ligne droite parallèle à la chaîne; lorsque c'est absolument nécessaire, on accroche un fil de trame d'un îlot au fil de chaîne voisin avant de le faire retourner, comme cela se pratique dans les gobelins coptes et sassanides, notamment dans les N°s 266 et 268 de Lyon. Nous avons, Fig. 3, représenté le schéma, endroit et envers, de nos fragments en marquant une ligne de séparation entre deux îlots dans le sens de la chaîne et en indiquant une « dent » destinée à éviter la fente de se produire. Ces dents sont cependant rares; ce tissage s'est donc considérablement perfectionné en Perse entre le VIIe et le XVIIe siècle.

---

(1) M. Roehrich veut bien nous faire remarquer que ce passage d'une armure à l'autre (de 2 et 1 à 1 et 1) représente une très grande complication lorsque le tissage se fait sur un métier à lames, c'est-à-dire lorsque les fils de chaîne qui doivent être soulevés pour permettre le passage de la navette, sont actionnés tous ensemble par une commande mécanique. Ce changement d'armure au milieu d'une pièce représente donc un problème. Il est très probable que pour tisser cette pièce (et d'autres analogues) on n'ait pas eu du tout recours à des facilités mécaniques et que ce tissage se soit effectué entièrement à la main: on aurait donc glissé la trame au moyen d'une aiguille, par exemple, à travers la nappe des fils de chaîne. Il serait intéressant de rechercher dans le fond uni si les irrégularités éventuelles se répètent dans les rangs successifs de la trame. Si ceci n'est pas le cas, on aurait là un autre argument très fort pour le tissage à la main, simple tressage qu'on aurait donc pratiqué encore longtemps, pour le gobelin tout au moins, alors que d'autre part on savait fabriquer depuis plus d'un siècle des soieries de grand rapport à répétition.

Nous laissons ouverte la question si ce tissage en gobelin-serge, qui paraît particulier à une certaine partie de l'Iran, peut être considéré comme représentant le *susandjird*, dont Karabazek en particulier s'est occupé longuement sans apporter une solution satisfaisante.

(2) Nancy Andrews Reath and Eleanor B. Sachs, *Persian Textiles and their technique from the sixth to the eighteenth Cent*, 1937, p. 43, 54, et fig. 5.

Dans son livre *Cotton in Mediaeval Textiles of the Near East*, Carl Johan LAMM (1) distingue p. 52 un groupe D : *An « Interlocking twill Tapestry »*. D'après ce titre on pourrait croire qu'il s'agit des tissus décrits par N. A. Reath et E. B. Sachs, mais il n'en est rien; de la description de C. J. Lamm il résulte qu'il s'agit de tout autre chose : les fils de chaîne sont de six couleurs différentes, ce sont eux qui forment la serge (*warp twill*); les fils de trame doivent donc être presque complètement cachés (voir REATH et SACHS, *op. cit.*, FIG. 7). Le tissu dont du reste aucun schéma n'est donné n'a par conséquent pas de rapport avec nos gobelins.

Dans nos fragments *a-f*, c'est la cochenille polonaise qui est utilisée. En constatant l'emploi de ce colorant dans le haut Moyen-Age (2) nous avions insisté sur le fait qu'il s'agissait d'un colorant de luxe employé surtout en Perse (3).

La cochenille polonaise, la chaîne en laine jaune, et, surtout, l'emploi du gobelin-serge définissent donc une catégorie de gobelins iraniens particulièrement luxueux (4).

R. PFISTER.

---

(1) Ce livre est daté de 1937 comme celui signalé dans la note précédente, mais il n'est sorti qu'en mars 1938.

(2) *Textiles de Palmyre*, 1934; *passim*; *Sem. Kondakovianum*, 1935, VII, p. 39.

(3) Avant de pouvoir l'identifier avec la cochenille polonaise, nous l'avions pour cette raison appelée cochenille de Perse (*Textiles de Palmyre*, p. 15, note 2). Nous avons récemment pu montrer que cette cochenille était récoltée dans le Fars même (d'après DJÂHIZ, auteur abbaside, voir *Les toiles imprimées de Fostat et l'Hindoustan* 1938, chap. des colorants p. 27).

(4) Il existe un autre groupe de gobelins post-sassanides, beaucoup plus décadents, dans lesquels C. J. LAMM a signalé la présence de coton, utilisé pour la teinte blanche (*op. cit.*, p. 79 et pl. XI); on y a représenté surtout un bouquetin enfermé dans un rectangle alternant avec un gros arbre conique flanqué de quatre pigeons. C. J. LAMM ajoute que la chaîne est en laine foncée. Nous avons pu confirmer la présence de coton sur six fragments (coll. R. P.) mais nous constatons que la chaîne qui, en effet, est de couleur brun-noir, est sans exception en poil de chèvre. Le décor de ces pièces n'est pas bien varié; la chaîne en poil de chèvre, dont l'emploi dans les gobelins est très rare (il n'a même à notre connaissance jamais été signalé), permet de former un groupe naturel. On peut espérer que peu à peu on réussira à trouver ainsi des caractéristiques qui désigneront des provenances, et même des époques déterminées.

L'art monétaire sous les Sassanides

Le Professeur Sarre, au début de son excellent petit volume sur l'Art de la Perse ancienne, après avoir tracé les limites de cette contrée : la Mer Caspienne, la plaine touranienne, le Golfe Persique, l'Océan Indien, enfin les deux grands fleuves, l'Indus et le Tigre, indique très nettement que l'Iran n'appartient pas par sa culture à l'Asie proprement dite, et que celle-ci ne commence qu'au delà de l'Indus et du Pamir. Il faut voir bien plutôt dans la Perse le pont qui relie le « Toit du Monde » à la civilisation des bords de la Méditerranée.

La numismatique, où l'on peut observer le reflet de l'histoire des peuples, ne contredit point à cette vue; elle en garantit la justesse. Les suites de monnaies qui viennent se classer dans l'aire géographique définie ci-dessus, selon une chronologie dont les jalons sont à peu près fixés, se répartissent dans le cadre des trois dynasties successivement maîtresses de l'immense empire : les Achéménides, les Arsacides, les Sassanides.

A l'époque achéménide (v^e^-ive siècles av. J.-C.), la monnaie perse se divise, selon le lieu et les conditions de son émission, en deux groupes distincts qui révèlent la politique et l'économie de l'Empire. Les réserves métalliques accumulées dans les coffres du Roi des Rois, à Babylone ou à Suse, sont constituées par les dariques d'or et les sicles d'argent qui multiplient à l'infini l'image du souverain dans le costume des archers de sa garde. Darius, par son monnayage, est l'héritier du légendaire Crésus, le roi de Lydie, dont les monnaies d'or pur étaient timbrées d'un type assyrien : les protomés affrontées d'un lion et d'un taureau. Il est généralement admis que le commerce, à l'intérieur de l'Empire, n'avait guère besoin de recourir à la monnaie frappée, cet instrument d'échange, d'invention relativement récente, qui n'avait cours utilement qu'aux marches méditerranéennes de la Perse. Les dariques servent surtout, peut-être exclusivement, à payer les mercenaires, à financer les campagnes militaires; la preuve en est que le seul renseignement précis qui nous soit parvenu sur leur valeur commerciale, nous apprend qu'une darique était la solde mensuelle d'un fantassin. Quant aux satrapes des satrapies occidentales, sans cesse en contact avec les populations helléniques de l'Égée, ils frappent des monnaies d'argent, tétradrachmes ou drachmes, à la manière de leurs voisins. Le contact permanent qu'ils gardent avec l'hellénisme se manifeste dans les types mêmes qu'ils adoptent. Si les dariques représentent le Roi — on a tenté de les répartir entre les différents règnes d'après les variations infinitésimales de leurs effigies — dans l'attitude conventionnelle de la course, le genou ployé, vêtu de la *candys*, coiffé de la *cidaris*, tenant une lance et un arc, seuls les satrapes savent ce que c'est qu'un portrait monétaire. Pharnabaze et Tissapherne, ces deux renards avec lesquels a joué Alcibiade, sont demeurés vivants à nos yeux, grâce à de très belles


1

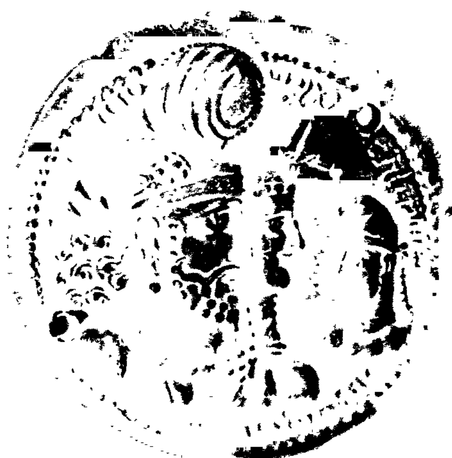

2


3


4


5


6


7


9


8

1. Statère d'argent du satrape Pharnabaze. — 2. Darique d'or de Darius III Codoman. — 3. Monnaie parthe du IIIe siècle av. J.-C. — 4. Tétradrachme de Mithridate Ier, roi des Parthes. — 5. Monnaie d'or de Sapor Ier. — 6. Monnaie d'argent d'Hormisdas Ier. — 7 et 8. Monnaie d'argent de Varahran II (droit et revers). — 9. Monnaie d'argent de Chosroès II. *(Toutes ces monnaies sont agrandies au double.)*

monnaies à leur ressemblance, où ils paraissent coiffés du bonnet satrapal dit aujourd'hui, là où son usage s'est perpétué, le *bachlik*. Mais ces types monétaires, par leur modelé, leur composition, sont purement grecs (Pl. XXIX, 1).

On sait quel devait être, après Alexandre, sous le règne des Diadoques, et nommément des Séleucides, le développement de cet art étonnant du portrait métallique, où les graveurs grecs étaient dès longtemps passés maîtres. Leur goût et leur habileté se répandirent jusqu'aux plus lointaines contrées, assurant le prestige d'une civilisation incomparable. Eucratide de Bactriane et ses successeurs, nous montrent jusqu'où le génie hellène s'était aventuré, avec Alexandre, aux frontières de l'Inde, et quelle fut sa durable autorité.

Quand les Arsacides, à leur tour, s'emparèrent de la Perse, ils y trouvèrent une foule de coutumes invétérées qu'ils durent s'assimiler faute de trouver chez eux-mêmes des substituts équivalents. Ils empruntèrent, en particulier, pour leurs prêtres le costume perse, et conservèrent le bonnet satrapal comme coiffure d'apparat pour leurs rois, en ajustant par dessus la tiare scintillante constellée de joyaux. Mais surtout, le même courant hellénique circule parmi leur monnayage. La prestigieuse effigie de Mithradate II (171-138 de notre ère), est toute grecque par son agencement, sur le tétradrachme où le roi apparaît, la barbe longue et onduleuse, le front ceint d'un simple diadème, comme les monarques hellénistiques, avec cette différence que son buste puissant n'est pas drapé dans une étoffe flottante, mais engoncé dans une lourde chape brodée. Plus tard, nous le voyons coiffé de la haute tiare à fanons, et l'image s'éloigne de nous, dirait-on, devient plus exotique. Par la suite, le type royal change, et l'art subit une déchéance continue qui nous est attestée par les innombrables monnaies où nous voyons Phraatès III, les cheveux coupés carrément, disposés en boucles étagées, encadrant un profil sommairement modelé, la barbe en pointe, le bandeau royal enserrant un front étroit et conique. L'image devient informe sous les derniers Vologèses ou Artabans.

Quand s'installent les Sassanides, à dater du premier quart du IIIe siècle, il semble d'abord que le changement dynastique n'ait apporté que des modifications assez superficielles dans l'art monétaire. Ardeschir Ier (211-241 de notre ère) porte la tiare parthe timbrée d'une étoile, par dessus le bachlik. Son profil est saisissant, avec sa longue barbe souple, et son grand nez courbe. L'effigie est parfaitement centrée, encadrée dans une légende régulière. Si la technique est infiniment plus soignée que sous les derniers souverains parthes, le style hellénique persiste.

Bientôt on voit apparaître des motifs spécifiquement sassanides, et un goût oriental se substitue peu à peu au rythme grec. Cette évolution du style tient à des raisons à la fois politiques et mystiques. Ardeschir, vainqueur de l'Empereur romain Maximin, rétablit systématiquement et partout les traditions achéménides. Il prétendait descendre en ligne directe d'Artaxercès (Ardeschir) Longue-Main, et se faisait fort de reconstituer l'Empire qui s'était écroulé, lors des campagnes d'Alexandre, sous l'infortuné Darius Codoman. Son règne est caractérisé par une réaction délibérée contre l'élément étranger, gréco-parthe, et contre l'hellénisme religieux. On vit alors fleurir le Zoroastrisme, les Mages recueillirent les livres sacrés et en écrivirent de nouveaux. L'usage de la langue grecque fut interdit, les noms mêmes des rois furent

empruntés à l'Avesta, on persécuta les chrétiens, enfin le Roi s'entoura, comme ses ancêtres supposés, d'une garde de dix mille Immortels.

Pourtant, malgré cette xénophobie, ce sont des artistes grecs et romains qu'on appela d'Occident pour diriger du moins la gravure des coins monétaires, et on ne les voit céder que peu à peu aux modes qu'on leur impose. Cette sorte de compromis donna d'abord naissance à de splendides images. Les plus belles monnaies sassanides sont sans doute celles de Sapor Ier. Le Roi des Rois est représenté de profil, mais par une antique convention, pour mieux montrer sa puissance physique, le torse est figuré de face, et l'on peut s'émerveiller de l'envergure de ses larges épaules, sur lesquelles s'érige sa tête affinée, au long nez aquilin, admirer sa barbe opulente, dont les bouclettes sont rendues par un grénetis, liée à sa partie inférieure, de façon à ménager une grosse touffe sphérique, et sa chevelure bouffant derrière la nuque en une masse ondulée que semble gonfler le vent. Le crâne est étroitement emboité dans la fantastique coiffure hiératique, amalgame du bonnet perse à oreillettes tombantes, et de la couronne crénelée qui s'ébrase pour recevoir dans sa coupe le globe céleste. Le tout dans un scintillement féerique de gemmes et de perles que suggère seulement l'or ou l'argent monochrome de la monnaie. Le souci du détail, la préciosité de la facture ne nuisent pas, pour autant, à l'unité du style. L'ensemble, composé avec une très grande sûreté de main, est serti dans le disque monétaire dont la surface mesurée magnifie le buste royal. Ainsi, le faste du sujet traité s'accorde à la simple géométrie d'un tracé linéaire (Pl. XXIX, 5). Plus tard, le graveur compliquera le problème, avec moins de bonheur, en nous montrant les profils conjugués de Bahram Ier et de la reine son épouse, coiffée d'un casque bizarre à tête d'animal, faisant face au buste minuscule du prince héritier.

Il est intéressant de constater que la lente déformation subie par le style hellénique en Perse, au temps des Sassanides, est parallèle à celle que l'art occidental éprouve dès la seconde moitié du IIIe siècle, et qui s'achèvera dans le byzantinisme. Il n'est pas jusqu'à la technique qui n'y contribue. Les monnaies, dans les deux domaines, présentent une altération analogue de leur substance. Les pièces d'or de Sapor Ier sont encore épaisses comme les *aurei* de l'Empire romain. Bientôt le flan va s'amincir et s'élargir, au point qu'il comportera, autour du type, un bandeau décoratif. C'est que ces minces plaques d'un métal ductile sont plus aisées à frapper que des lingots plus compacts, mais c'est aussi qu'on demande moins au modelé vigoureux du portrait, à la reproduction fidèle des traits du souverain, et davantage à l'effet purement décoratif, au balancement des lignes, à l'agencement de l'arabesque. La gravure tend à devenir une graphie. L'effigie, qui d'abord combine la majesté d'un visage avec sa parure magnifique, le cède à une vignette où tout le prix est donné à l'apparat fantastique du pouvoir, et où le caractère individuel est offusqué par un ornement démesuré. Il est vrai que cette parure même a son importance, non seulement générale, illustrant la splendeur de la dynastie, mais particulière, puisque la forme de chaque tiare, la place des ailes, du globe, des détails de l'orfèvrerie, sont les seuls indices qui nous permettent actuellement de désigner tel ou tel souverain. Il y a donc là une manière d'hiéroglyphe plus expressif que les linéaments de la physionomie, à quoi il substitue son système signalétique.

Ce même souci décoratif préside à la composition du revers des monnaies sassanides. Au début de l'empire parthe, des pièces assez mystérieuses et dont l'attribution demeure douteuse, s'inspirent des tétradrachmes séleucides, pour nous montrer l'archer national bandant son arc, assis sur un cippe, à la manière d'Apollon sur l'omphalos, le tout dans un cadre quadrangulaire d'inscriptions grecques. Cette image se perpétue durant toute la dynastie. Elle disparaît avec l'avénement des Sassanides. Dès lors s'implante au revers des monnaies un type héraldique et rigoureusement symétrique, dont le formalisme a son pendant, moins encore dans les orfèvreries, que dans les étoffes où s'affrontent des monstres, ou dans les bas-reliefs rupestres, comme à Naksch i-Rustem. Ce *Wappenstil*, comme l'appellent les Allemands, répand l'image de l'autel du feu, le pyrée, d'abord simple tablette carrée posée sur un pilier rond et soutenue par deux consoles contournées, puis flanqué de deux personnages, le Grand Roi, chef de la religion, et un prêtre, le *mobed*. Tous deux tiennent de longues hastes, et détournent la tête du brasier sacré, ou bien face à face, se livrent au-dessus de la flamme aux rites officiels.

Si la numismatique sassanide ne se départit pas de ce type une fois adopté, une réalisation plastique de plus en plus sommaire le réduit assez vite à un sigle indéchiffrable. Car la dégénérescence attaque très tôt cet art allégorique, et cela indépendamment de la prospérité économique ou politique de l'Empire. C'est au temps de la splendeur et de la force de Chosroès II (590-628) que les monnaies deviennent de minces feuilles d'argent, pareilles à des bractéates ou aux monnaies scyphates de l'Empire byzantin, et tandis que l'aloi du métal reste excellent, on ne distingue plus sur leur face qu'un profil schématique, sans autre caractère individuel que la forme spéciale de la coiffure royale, débordant le double cercle qui l'entoure, pour épandre ses ailes frisées sur la large margelle de la pièce. Au revers, les mannequins à peine esquissés des adorateurs du feu se dressent de part et d'autre d'un autel méconnaissable. Ainsi les types écrits d'une figuration significative par sa plastique même, sont supplantés par des motifs qu'on dirait déshumanisés et qui n'ont plus, outre l'agrément décoratif, que la valeur abstraite d'une convention (Pl. XXIX, 9). C'est à ce type sigillaire, purement symbolique et comme floral que vient aboutir — après quels détours ! — la vision claire de l'idéalisme grec. L'Empire sassanide n'aura qu'un léger pas à faire pour adopter la calligraphie de l'Islamisme.

Jean Babelon.



Coupes et camée sassanides du Cabinet de France

... καὶ ἀργυρώματα καὶ χρῆμα (Arrien, *Peripl. Mar. Erythr.*)

بسر بر همی گشت گردان سپهر

« Au-dessus de sa tête tournaient les sphères du ciel. »
(Firdousi, *Shah Nameh*, éd. Mohl, I, 78.)

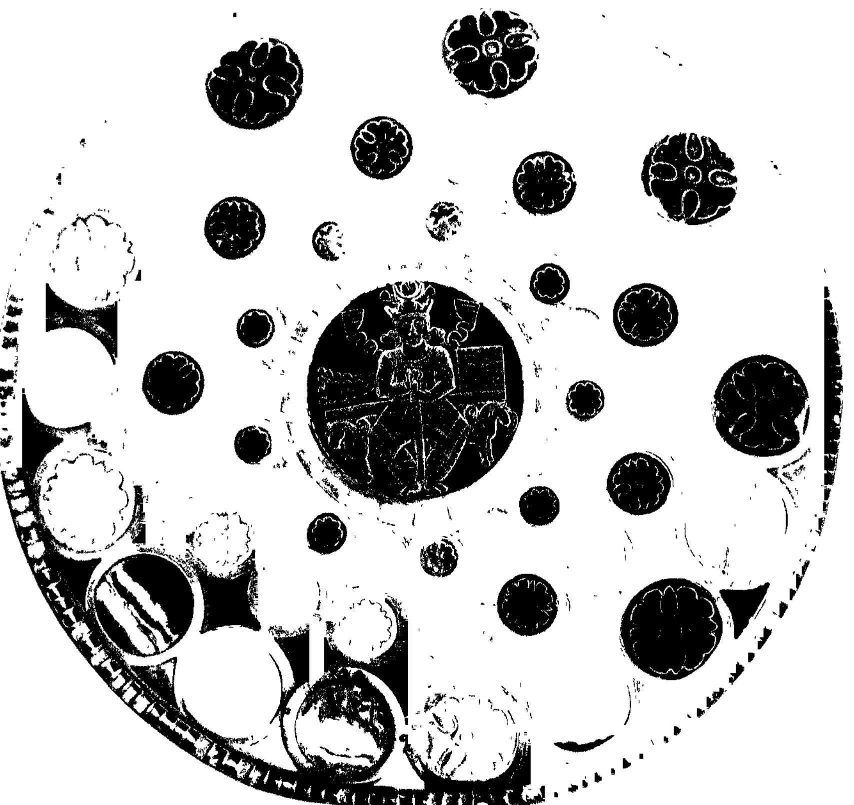
Parmi les œuvres d'art de l'empire sassanide conservées au Cabinet des Médailles, trois retiennent particulièrement l'attention : la magnifique coupe d'or et d'émaux connue autrefois sous le nom de *Tasse de Salomon*, une coupe en argent ciselé et doré représentant un roi chassant à cheval, enfin un camée de cornaline à effigie royale, le seul du genre qui nous soit échu de cette brillante époque (pl. XXX).

Ces précieux objets ont été maintes fois décrits, surtout la coupe d'or et d'émaux considérée comme le chef-d'œuvre de l'orfèvrerie cloisonnée de l'Asie médiévale. Ce n'est donc pas sous le rapport archéologique que nous les réexaminerons, mais au point de vue de leur attribution, donc de leur date. Coupes et camée sont en effet attribués à Chosroès II (590-627) : or *il est certain qu'aucun n'appartient au règne de ce monarque*, et que les personnages qu'ils figurent sont à rechercher parmi les autres rois des rois de l'Iran.

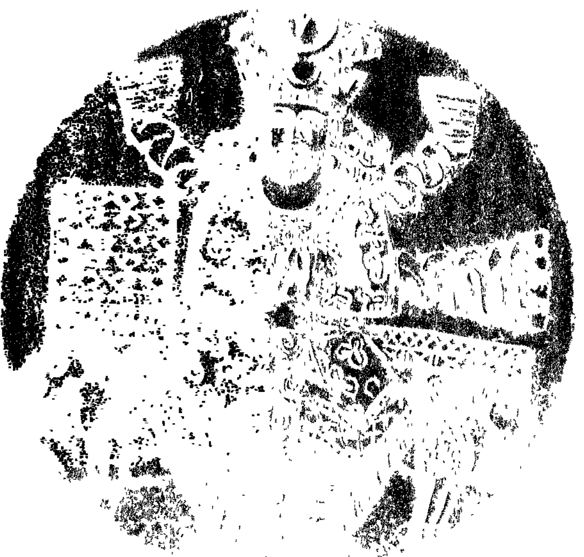
A défaut d'inscription pehlevie, on dispose pour la datation des monuments sassanides à effigie royale, qu'il s'agisse de reliefs, d'orfèvrerie ou de pierres gravées, d'un critère remarquable : la coiffure (tiare, couronne ou simple bonnet) qui constitue pour chaque souverain *un signe distinctif*, *un hiéroglyphe* variant d'un règne à l'autre, sinon dans sa forme générale, au moins dans ses accessoires. Il suffisait à l'Iranien du Moyen Age, pour mettre un nom sur la figuration d'un de ses rois, d'en considérer la coiffure. Pour nous, nous connaissons la coiffure de chaque Sassanide grâce aux monnaies : celles-ci servent de truchement, les effigies, volontairement explicites en ce qui touche le symbolisme de la coiffure, étant accompagnées du nom du monarque écrit en toutes lettres. L'effigie monétaire sassanide est d'une importance capitale pour l'archéologue : c'est *le seul critère* qui lui permette d'inscrire un nom sous une effigie anonyme. L'archéologue qui se fierait, pour l'attribution d'un monument sassanide à effigie royale, à des considérations de « style » ou de « technique », voire à de prétendus expédients d'artiste, se vouerait à toutes les méprises.

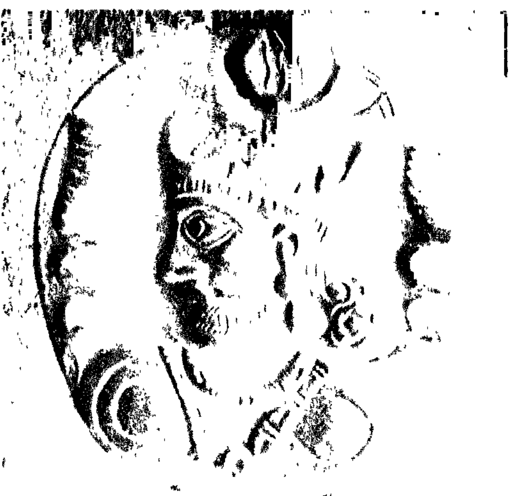
L'étude de la coiffure royale interdit de rapporter à Chosroès II les objets envisagés ici; espérons qu'elle nous guidera vers des attributions plus satisfaisantes.

***


1


3


2


4

1. Coupe d'or et d'émaux dite Tasse de Salomon. — 2. Tasse de Salomon (centre). — 3. Coupe d'argent du roi chassant. — 4. Camée royal en cornaline (agrandi).

Lorsqu'on s'aperçut que la prétendue « Tasse de Salomon » était de travail sassanide (1), on la fit d'abord remonter au règne de Chosroès Ier (531-579) : c'est ce qu'imprima Chabouillet dans son *Catalogue des camées et pierres gravées*, où elle figure sous le nº 2538. Après l'avoir décrite, l'auteur ajoute: «Il reste à justifier l'attribution de cette coupe au roi Chosroès Ier. On sait qu'en examinant de près les couronnes des divers rois sassanides dont on possède des monnaies, on s'aperçoit que chacun de ces princes modifiait la forme et les attributs dont on décorait cette marque respectée du pouvoir suprême. Or la couronne de Chosroès Ier sur les monnaies, et particulièrement sur la belle pièce d'or, du cabinet du duc de Blacas, publiée par M. de Longpérier, *Essai sur les monnaies des Rois Perses de la dynastie sassanide*, pl. x, 4, p. 72, est parfaitement semblable à celle de notre coupe; il ne manque sur la monnaie que les bandelettes flottantes signalées dans ma description de la couronne figurée sur la coupe, mais cet appendice doit avoir été omis à cause du défaut d'espace » (2).

Mais voici que le *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale* attribue la coupe au roi Chosroès II, et affirme de son côté que «l'identification iconographique de la figure royale à Chosroès II (*Kosrou Parviz*), roi de Perse de 590 à 628 après J.-C., et non pas, comme on l'a cru longtemps, à Chosroès Ier (531-579), est fondée sur la ressemblance parfaite de cette figure avec l'effigie monétaire de ce prince, et sur la forme de la tiare royale, qui, on le constate par les monnaies, changeait pour chaque souverain » (3). Dans la *Notice historique et guide du visiteur* du Cabinet des Médailles, il est vrai, l'opinion du même auteur est moins tranchée; il se contente d'écrire pour titre « Coupe du roi Chosroès (I ou II) », et dans la description qui suit, il ne s'agit que de « Chosroès » sans plus de précision (4). Cependant, jusqu'ici, dans la vitrine où elle apparaît dans sa magnificence, la célèbre coupe continue à se présenter au public comme étant la « Coupe du roi Chosroès II ».

L'attribution d'un tel objet est chose qui mérite de ne pas demeurer dans l'incertitude. Le jugement définitif qui s'impose paraît, dans le cas présent, d'autant moins litigieux que les effigies monétaires de Chosroès Ier et de Chosroès II — nos termes de comparaison — sont fort différentes. Circonstance encore favorable à notre recherche, les deux monarques ont frappé non seulement des monnaies à effigies de profil, mais d'autres à bustes de face qui se laisseront plus aisément comparer avec le médaillon de cristal de roche qui forme la figure centrale de la coupe (pl. XXX, 2).

Sur ce camée de cristal, la couronne que porte le monarque « est formée d'une mitre ronde sur laquelle parait un croissant et des pointes en forme de créneaux; la mitre est surmontée d'un second croissant portant le globe du soleil dont s'échappent

(1) Pour la bibliographie et l'histoire des controverses relatives à cet objet, consulter le *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale...* par E. BABELON (Paris, 1897), pp. 215-219. A la bibliographie on ajoutera : J. A. SMIRNOFF, *L'Argenterie orientale*, pl. XXIV, nº 51; F. SARRE, *Iranische Felsreliefs*, Abb. 102, S. 214; F. SARRE, *Die Kunst des alten Persien*, pl. 144; A. ODOBESCO, *Le Trésor de Pétrossa* (Paris, 1889-1900), t. I, p. 250; E. HERZFELD, *Païkuli*, t. I (Berlin, 1924), p. 76.

(2) CHABOUILLET, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale*, p. 366.

(3) *Catalogue des camées antiques...*, *op. cit.*, pp. 213-214. La « Tasse de Salomon » y figure avec le nº 379.

(4) *Le Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque Nationale. Notice historique et guide du visiteur. I. Les antiques et les objets d'art* (Paris, 1924), p. 115.

deux bandelettes flottantes » (Chabouillet) (1). « Sa tiare, dit de son côté le *Catalogue des camées*, est ornée d'un croissant et de pointes crénelées; un autre croissant, supportant le globe solaire, est fixé au-dessus du premier; il s'en détache deux bandelettes flottantes. A la partie inférieure de la tiare, sont adaptés des fanons » (2). Les deux descriptions sont parfaitement concordantes.

Sur ses monnaies, qu'il soit représenté de face ou de profil (FIG. 1-4, et Pl. XXXI), Chosroès I[er] est ceint d'une tiare composée d'une coiffe, entourée d'une couronne crénelée latéralement et à l'arrière, et ornée sur le front d'un large croissant; de la coiffe émerge un autre croissant renfermant la sphère solaire; à la tige servant de support à ce croissant sont fixés deux courts rubans. Cette coiffure se retrouve sur les trois types monétaires (classification de Jacques de Morgan) (3) émis par Chosroès I[er] : le premier type, à effigie de profil, est celui des drachmes (4) (FIG. 1 et 2); les deux autres sont propres aux monnaies d'or (FIG. 3 et 4). La pièce du duc de Blacas figurée par de Longpérier, *loc. cit.*, appartient au type n° II de Chosroès I[er], et n'est qu'une variété de celle reproduite par de Morgan (FIG. 3). La tiare de Chosroès I[er] ne lui est malheureusement pas personnelle : déjà son père Kavad en portait une semblable (FIG. 9); le type n° III des monnaies de Chosroès I[er] est d'ailleurs une réplique du type n° III du second règne de Kavad (FIG. 11) (5).

La tiare de Chosroès II (FIG. 5-7 et pl. XXXI) est plus compliquée, mais rigoureusement la même sur toutes ses monnaies : c'est une coiffe entourée d'une couronne crénelée comme celle de Chosroès I[er], ornée sur le devant du croissant (cf. les types I et II, de profil, bien que le croissant ne soit pas figuré sur le type n° III, de face); mais la tiare de Chosroès II *est toujours surmontée de deux ailes éployées*, de part et d'autre de la hampe supportant le croissant supérieur; ce croissant ne renferme jamais le globe solaire, *mais invariablement une étoile.* Ainsi, les coiffures des deux Chosroès se distinguent dès l'abord : celle de Chosroès I[er] ne porte jamais d'ailes éployées et jamais d'étoile à l'intérieur du croissant qui la surmonte; celle de Chosroès II toujours les ailes éployées et toujours l'étoile au milieu du croissant.

Il n'est que de comparer les effigies de face des deux Chosroès avec le médaillon central de la coupe de cristal pour admettre qu'entre Chosroès I[er] et Chosroès II il n'y a aucune hésitation possible; Chosroès II s'évince de lui-même (6).

(1) CHABOUILLET, *op. cit.*, p. 365.

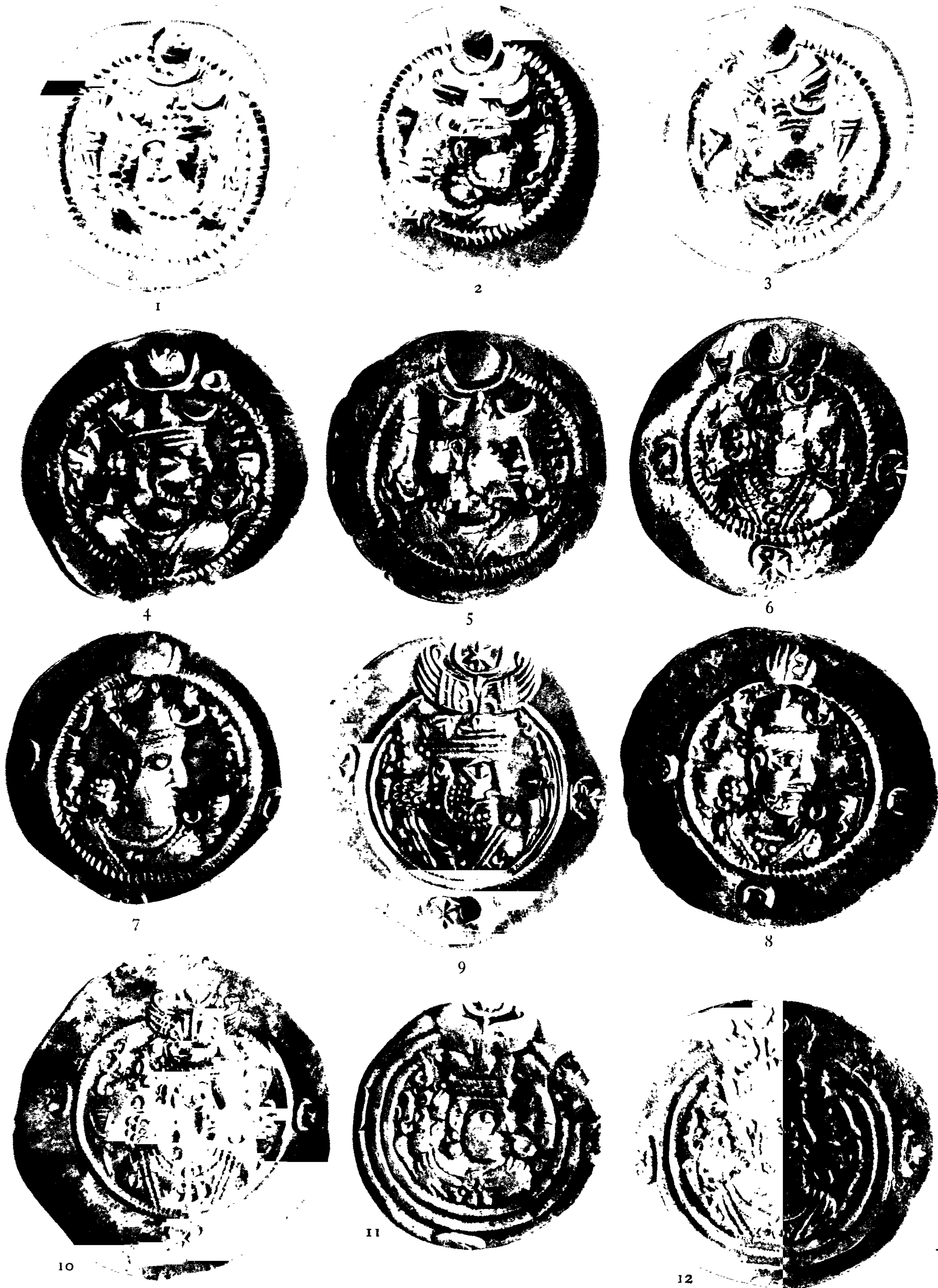
(2) *Catalogue des camées antiques...*, *op. cit.*, p. 214.

(3) JACQUES DE MORGAN, *Manuel de numismatique orientale de l'antiquité et du moyen-âge* (Paris, 1923) pp. 322-324.

(4) Le type des drachmes de Chosroès I[er] a été mal décrit par J. DE MORGAN, *op. cit.*, p. 322. Le croissant que le roi porte sur le front ne contient pas *en réalité* d'étoile (cf. la coiffure vue de face sur les pièces d'or) : l'étoile qu'il paraît renfermer fait pendant à l'étoile gravée derrière la tête du roi. (Comparer les deux étoiles placées de part et d'autre de l'effigie royale vue de face sur les monnaies d'or). En outre, la marge n'est pas « ornée de quatre croissants sans étoiles, celui du sommet renfermant la sphère » : la marge ne comporte que trois croissants, le quatrième, en haut, étant remplacé par celui que porte le roi au sommet de sa tiare, dont la représentation empiète sur la marge.

(5) Cf. DE MORGAN, *op. cit.*, pp. 321 sq.

(6) E. HERZFELD, *Païkuli*, t. I, Berlin, 1924, p. 76, note de son côté : « Therefore, the attribution of the cup to Khusrau I, which has been generally accepted, must be maintained, and Babelon evidently was mistaken, when he gave up this identification in his last work, the *Catalogue*, on account of ' la ressemblance parfaite de cette figure avec l'effigie monétaire de ce prince,' viz. Khusrau II. »



1. Drachme de Firouz, type I. – 2 et 3. Drachmes de Firouz, type II. – 4 et 5. Drachmes de Kavad Ier, type I. – 6. Drachme de Kavad Ier, type II. – 7 et 8. Drachmes de Chosroès Ier. – 9. Drachme de Chosroès II. – 10, 11, 12. Drach[illegible]



Fig. 1. — Drachmes de Chosroès Ier, type I
(d'après J. de Morgan, *Manuel de numismatique orientale*, p. 322).

Fig. 2. — Drachmes de Chosroès Ier, type I.
(d'après F. Paruck, *Sasanian coins*, T. XXIII et XXV)

Fig. 3. — Monnaie d'or de Chosroès Ier, type II.
(d'après J. de Morgan, p. 323)

Fig. 4. — Monnaie d'or de Chosroès Ier, type III
(d'après J. de Morgan, p. 323)

Fig. 5. — Drachmes de Chosroès II, type II
(d'après J. de Morgan, p. 326).

Fig. 6. — Monnaie d'or de Chosroès II, type II
(d'après J. de Morgan, p. 327)

Fig. 7. — Drachme de Chosroès II, type III
(d'après J. de Morgan, p. 327)

La célèbre coupe est donc à restituer à Chosroès Ier ?

Je n'en suis nullement convaincu. Chosroès Ier portait, on l'a dit précédemment, une tiare semblable (semblable ne veut pas dire identique) à celle de son père Kavad : avant d'attribuer définitivement la coupe à Chosroès Ier, nous nous devons d'examiner *de très près* les effigies de Kavad. C'est le seul critère que nous ayons pour confirmer ou infirmer cette attribution.

Pour ce faire, traitons d'abord du camée de cornaline. Le *Catalogue des camées*, à la page 195, le décrit comme il suit : « Chosroès II. Buste de profil, à gauche. Le roi est barbu et a de longs cheveux ramassés en une touffe épaisse sur son cou; ses oreilles ont des pendants. Sa tête est surmontée d'une haute tiare pareille à celle que lui donnent les monnaies : au pourtour de cette tiare, une sorte de couronne crénelée et, au sommet, le croissant lunaire dans lequel est placé le globe solaire; des rubans de petites dimensions se remarquent par derrière. Des fanons s'échappent des épaules du prince en banderoles plissées qui s'élèvent à droite et à gauche. Deux colliers ornent son cou; l'un descend jusque sur la poitrine ». Et en note : « Comparer l'effigie de Chosroès II sur l'ombilic de la coupe sassanide décrite [précédemment] ».

Deux remarques viennent à l'esprit : Que l'effigie royale du camée ressemble fort à celle de la Tasse de Salomon, c'est l'évidence même; nous aurons à le préciser. Que le camée représente Chosroès II, c'est proprement impossible pour les raisons que nous avons invoquées au sujet de la coupe : la coiffure de Chosroès II comporte toujours les ailes éployées et l'étoile dans le croissant qui les domine; or, sur le camée, ni aile ni étoile. L'erreur d'attribution de la coupe aura entraîné celle du camée, en raison de la similitude des effigies.

Le camée de cornaline représenterait-il Chosroès Ier ?

Telle n'est pas la tradition du Cabinet des Médailles. Chabouillet, auquel en pareille matière il est bon d'avoir recours, voit sur le camée de cornaline « le roi Pérose (Firouz) de la dynastie sassanide, avec la coiffure symbolique qui distingue ce prince sur ses médailles » (1). Donc, nouvelle affirmation sur la coiffure. C'est également sous le nom de Firouz que M. Huart reproduit ce camée dans *La Perse antique* (2).

(1) Chabouillet, *op. cit.*, p. 202, nº 1405.

(2) C. Huart, *La Perse antique et la civilisation iranienne*, Paris, 1925 (L'Évolution de l'humanité), p. 158, fig. 25. Les légendes des fig. 23, p. 155, et 24, p. 156, du même ouvrage sont à réviser. La première nous est proposée comme l' « effigie traditionnelle de Sapor II », la seconde comme figurant Bahram V : ces deux intailles du Cabinet de France ne représentent nullement des rois; les inscriptions pehlvies nous apprennent que ce sont des mages; le premier personnage porte d'ailleurs la tiare ronde des grands prêtres. De même que tous les Louis et les Henri ne sont pas rois en France, tous les Sapor et les Bahram n'étaient pas rois en Perse... L'erreur initiale, quant au soi-disant Bahram V, est due à A. Mordtmann, *Studien uber Geschnittene Steine mit Pehlevi-Inschriften (Zeitschrift der Deutschen morgenlandischen Gesellschaft*, t. XXVIII, Leipzig, 1864), p. 11; de son côté, Chabouillet, *op. cit.*, p. 193, nº 1339, voyait dans le prétendu Sapor II un Ardéshir Ier (dont le nom figure en effet dans l'inscription). — Pour en revenir au camée de cornaline, royal celui-là, il est regrettable que M. E. Herzfeld, qui vit juste à propos de la coupe à émaux, ait écrit, à la même page 76 de *Paīkuli* : « The crown of the king is that worn by Khusrau II, but possibly also by Péróz and Kavát during the first periods of their reigns. Consequently, the gem, formerly attributed to Péróz, may be, with better reason, considered as belonging to Khusrau II Parwéz... » M. Herzfeld s'est également mépris au sujet de la coupe du roi chassant (voir p. 54).

Comment sortir de cet imbroglio ?

D'abord en mettant en évidence *l'identité* des effigies du camée et de la coupe à émaux. La coiffure royale, ici de face, là de profil, est identique sur les deux monuments. On notera non seulement le large croissant frontal, la forme et l'inclinaison des créneaux à trois étages, mais particulièrement le diadème *strié verticalement et ne présentant pas de glands à l'arrière.* On verra que ce détail a son importance. Les fanons qui encadrent la figure royale sont de même facture sur le quartz et sur la cornaline. Les bijoux portés par le monarque aux oreilles et sur la poitrine sont également identiques. Chaque pendant d'oreille est composé de deux pierres lacrymoïdes attachées à une troisième de forme sphérique. Sur la poitrine, un seul joyau de forme circulaire. Il n'est pas jusqu'aux traits du roi qui ne se laissent comparer. Les enroulements des cheveux sont si semblablement représentés sur les deux effigies qu'on les croirait sans peine gravés par le même artiste. Et surtout le prince « a la barbe courte, non frisée » : ce caractère, qui a été noté pour l'effigie de la coupe, est encore plus accentué sur le camée. Nous insistons sur cette barbe non bouclée, *qui est tout à fait insolite chez les rois sassanides.* De face elle est taillée en arrondi. A mon sens, ce premier point est indubitablement acquis : l'ombilic de la coupe à émaux et le camée de cornaline représentent un seul et même monarque.

Qui est-il ? Chosroès Ier ? Firouz ? N'est-il pas étonnant que malgré l'identité évidente des effigies l'on n'ait jamais proposé de voir Chosroès Ier sur le camée de cornaline ?

Le prince en question *n'est pas Chosroès Ier.* Il ne peut être Chosroès Ier parce que celui-ci porte un diadème toujours orné par derrière de trois petits glands. Ces trois glands sont fidèlement reproduits, non seulement sur les drachmes où le monarque est de profil, mais sur les monnaies d'or où il est de face (FIG. 1-4). Il ne peut être Chosroès Ier parce que ce dernier ne porte jamais de pendants d'oreille lacrymoïdes, mais en forme de perles .˙.. Jamais on ne lui voit non plus de gros bijou solitaire sur la poitrine, mais, attaché au collier, un pendantif .˙. rappelant les joyaux des oreilles. Ce roi enfin ne peut être Chosroès Ier parce que Chosroès Ier porte invariablement une barbe finement bouclée, tant sur ses effigies de profil que sur ses effigies de face; sa barbe est parfois taillée en forme de ω. Ajoutons que Chosroès Ier de profil montre sur ses drachmes une face étroite et longue, qui ne ressemble nullement au masque trapu et puissant du camée de cornaline.

Devant la Tasse de Salomon et les monnaies d'or de Chosroès Ier, si l'on conçoit qu'un coup d'œil d'ensemble ait pu faire attribuer la coupe à Chosroès Ier, on conviendra qu'un examen minutieux *rend impossible cette attribution.*

Faut-il alors hasarder le nom de Firouz ?

Les effigies monétaires de Firouz sont toutes de profil (FIG. 8 et pl. XXXI). Elles comprennent deux séries : dans la première, la coiffure rappelle évidemment celle des camées de quartz et de cornaline; dans la seconde, qui est hors de cause ici, la tiare de Firouz est ornée de deux ailes éployées encadrant latéralement la couronne au niveau des créneaux. Malgré quelques indices favorables — ainsi, le diadème de Firouz ne porte pas de glands à l'arrière — les objections l'emportent largement. Le

8

globe solaire qui domine la couronne de Firouz est d'une forme très particulière dont ne témoignent ni la Tasse de Salomon ni le camée de cornaline. Puis, la barbe de Firouz est toujours soigneusement frisée. Enfin, s'il est bon de n'user de l'iconographie métallique qu'avec prudence, chacun peut constater dans le cas présent que le profil de Firouz, caractérisé sur toutes ses monnaies par le nez et le bas de la face projetés en avant, ressemble aussi peu que possible au profil d'aigle gravé sur le camée.

Tels sont les arguments négatifs.

L'attribution de ces monuments est-elle si difficile? Cèlerai-je plus longtemps qu'il est un prince sassanide, le seul, qui me semble désigné : Kavad Ier, le père de Chosroès Ier? Les monnaies de Kavad Ier (FIG. 9-11 et pl. XXXI) appartiennent à trois types (1) : ce sont le premier, de profil, et le troisième, de face (nomenclature de J. de Morgan) qui intéressent notre démonstration; le deuxième type présente une complication de la couronne que ne reproduisent pas nos monuments (FIG. 10). Mais comparons l'effigie de profil du camée de cornaline à celles, assurément moins artistiques, des drachmes de Kavad : on ne peut qu'être frappé de *l'identité* de la coiffure et des bijoux lacrymoïdes, de la ressemblance de la physionomie, de la barbe non frisée, etc... Les monnaies d'or où Kavad Ier est de face rappellent incomparablement mieux le roi de la Tasse de Salomon que celles de Chosroès Ier; et il nous paraît inutile d'insister à nouveau sur l'aspect de la barbe ou sur les particularités de la couronne (2).

La célèbre coupe et le camée de cornaline, son satellite, seront donc attribués à Kavad Ier. Ce n'est pas, quant à nous, sans mélancolie que nous rayerons « Coupe de Chosroès » : le nom était joli; puis, après tout, était-il si inexact? Chosroès (lequel? les deux peut-être) était passé dans la légende comme Sésostris; sa personnalité s'effaçant, son nom dans l'imagination orientale était devenu synonyme de roi des rois et le symbole de toute la dynastie.

Kavad Ier est un grand roi, sa vie active et mouvementée. Déjà à la mort de son père Firouz, en 483, il tente de s'emparer de la couronne; il a trente-quatre ans; l'assemblée des grands lui préfère son oncle Vologèse (Balâsh), frère de Firouz. Il s'enfuit chez les Huns Ephthalites. A la mort de Vologèse, cinq ans plus tard, il revient en Iran, soutenu par les Ephthalites, et monte sur le trône de Ctésiphon (488) : ce premier règne de Kavad durera jusqu'en 497. Des Khazares nomades des régions du Don et de la Volga ayant franchi le Caucase, ravagé l'Ibérie et l'Arménie, Kavad intervient sévèrement, les défait, les refoule et rentre à Ctésiphon chargé de gloire et de butin. A l'intérieur, Kavad entend mettre de l'ordre dans son empire, et, se souvenant de l'opposition des grands en 483, il entreprend d'abaiser la noblesse et de briser la toute puissance du haut clergé mazdéen. A cette fin, il encourage les prédications d'un communiste, Mazdak, non qu'il approuve ses théories touchant la communauté des biens et des femmes, mais parce que ce dangereux utopiste prône en même temps l'abolition de tous les privilèges. Là, Kavad

(1) DE MORGAN, *Manuel...*, pp. 320-322.

(2) Le nom de Kavad a été prononcé par E. Herzfeld à propos du camée de cornaline, mais tout à fait incidemment (voir note 2 p. 56).

perd la partie et se voit déposé à l'instigation du grand *mobed* (1) (497). Il est remplacé par son frère Zamasp, et jeté dans la prison de Gilgird, en Susiane. On s'étonne qu'il ne perde pas la vie dans l'aventure. Kavad s'échappe de la citadelle avec la complicité de sa femme et du général Zarmihr, et bride abattue, avant qu'on ait eu la possibilité de l'arrêter, rallie les Ephthalites et leur demande asile. Il se retrouve en famille, car leur roi était son beau-frère; il en épouse la fille, qui était donc sa nièce.

Kavad ne tarde pas à rentrer en Perse à la tête de trente mille Huns : il est prêt à reconquérir son royaume (499). Zamasp abdique; sans coup férir Kavad reprend la couronne; il la gardera jusqu'à sa mort en 532. Évidemment, il se garde de protéger Mazdak, mais, ayant de la suite dans les idées, il lui laisse toute latitude. Cependant, le concours des Ephthalites coûte cher; Kavad songe à négocier un emprunt à Byzance : l'empereur Anastase s'y refuse, craignant que l'emploi de ces subsides ne se retourne contre lui. Irrité de ce mécompte, aggravé du fait que les Romains refusent également de payer leur quote-part pour l'entretien de la forteresse de Derbend (Perses et Romains l'entretiennent à frais communs pour interdire aux Khazares cette importante passe du Caucase), Kavad Ier déclare la guerre (502), envahit la Mésopotamie et l'Arménie, enlève Théodosiopolis (Erzeroum) et Amida (Diarbékir) après trois mois de siège. Sur ces succès, Kavad fait la paix pour parer à des désordres intérieurs et à une invasion hunnique. Ayant dû constater que Kavad était un adversaire non négligeable, les Romains s'empressent de fortifier Dârâ, en face de Nissibîn, et sur l'Euphrate Birtha (Bîrèh) et Doura-Europos.

Devant l'exceptionnelle valeur de son fils cadet, le futur Chosroès Ier, Kavad l'associe au trône comme héritier présomptif dès 513, au détriment de Kaus son aîné. (On a vu que Chosroès était dès lors représenté sur le revers des monnaies d'or de son père). En 527, la guerre reprend avec Byzance à propos de la fortification de Dârâ. La propagation des doctrines communiste et égalitaire devenant un danger pour la société iranienne, surtout en temps de guerre, Kavad, retenu à l'armée, prend le parti d'en finir avec les Mazdakites et les fait exterminer par Chosroès (528-529). Cependant, Bélisaire, général de Justinien, après des alternatives de défaites et de succès, est vaincu à Callinicum (531). Les Perses investissent Martyropolis (Mayyafarqîn), mais lèvent le siège sur le bruit répandu par les Byzantins d'une incursion des Messagètes. La paix est conclue. Kavad Ier meurt la même année, âgé de quatre-vingt deux ans.

Par son étendue et sa diversité, par son organisation féodale et la difficulté des communications à travers ses réseaux montagneux, l'empire sassanide n'était pas aisé à régir. Vers l'extérieur, ses frontières, la plupart ouvertes, étaient menacées : à l'ouest par les Romains; au nord surtout par les Khazares, les Messagètes, les Huns, qui ont derrière eux les Turcs... (Pourtant, un siècle plus tard, c'est du sud que viendra l'orage avec Mahomet; l'histoire a de ces ironies...) Jusqu'à la fin, Kavad fut à la hauteur de sa tâche : par son courage personnel, son sens politique et son sens des réalités, il légua à son fils Chosroès Ier un grand et puissant empire.

L'énergie de Kavad Ier est gravée avec son profil sur le camée de cornaline.

***

(1) Le chef des mages.

*

La belle coupe d'argent et de vermeil représentant un roi en chasse, semant la terreur et la mort dans un troupeau de sangliers, buffles, axis et antilopes (Pl. XXX), ne saurait davantage appartenir au règne de Chosroès II. La tiare à couronne crénelée, au croissant sur le front, est bien surmontée des deux ailes éployées du type inauguré par Chosroès II; mais le croissant qui domine l'ensemble renferme le globe solaire (1) : or, on sait que la couronne de Chosroès II *n'est jamais surmontée du globe solaire*, mais invariablement de l'étoile, tant sur les effigies monétaires de profil que sur celles de face. C'est à MM. F. Sarre et E. Herzfeld qu'est due cette regrettable attribution (2), laquelle a malheureusement été accréditée au Cabinet des Médailles (3).

La coupe a été tout d'abord attribuée par A. de Longpérier à Firouz; Chabouillet le rappelle dans les termes suivants en y ajoutant une hypothèse personnelle : « L'année même, dit-il, où cette coupe fut donnée au Cabinet des Médailles [par le duc de Luynes], en 1843, M. de Longpérier lui consacra un intéressant mémoire dans les *Annales de l'Institut archéologique* (t. XV, p. 98. Voyez aussi la figure au t. III des *Monuments* de cet ouvrage, pl. LI) (4). Il l'attribue au roi Piruz ou Firouz, le Pérose des Grecs, qui régna de l'an 458 à l'an 488 [corrigez : 483] de notre ère. C'est sur la comparaison entre la couronne représentée sur notre coupe et celle que l'on voit sur les drachmes de ce prince que se fonde le savant académicien; on reconnait, en effet, une grande analogie entre les ornements symboliques de ces deux couronnes, mais tout en inclinant à partager l'opinion de M. de Longpérier, je [Chabouillet] dois faire remarquer que le travail des monnaies de Firouz est grossier et très-inférieur à celui de notre coupe, que les traits du Roi ne sont pas réguliers sur la drachme comme sur la coupe, et qu'enfin, si l'on s'en rapportait au style et à la ressemblance physique des traits des monarques sassanides, on serait tenté de faire remonter ce monument jusqu'au règne de Sapor II, dont les monnaies présentent une image dont la ressemblance avec le *Roi en chasse* est véritablement frappante (5). »

Les hypothèses de A. de Longpérier et de Chabouillet auront eu l'une et l'autre leurs partisans : ainsi, tout récemment, M. Godard, dans la *Nouvelle histoire universelle de l'art* publiée par M. Marcel Aubert (tome I, p. 185), attribue la coupe à Sapor II; toutefois, l'attribution de A. de Longpérier n'a cessé d'être la plus vivace, comme l'atteste la bibliographie (6).

---

(1) L' « objet ovoïde (peut-être une pomme de pin) » de la description de CHABOUILLET, *op. cit.*, p. 468, est une hypothèse à abandonner.

(2) Voir F. SARRE et E. HERZFELD, *Iranische Felsreliefs* (Berlin, 1910), p. 210; E. HERZFELD, *Am Tor von Asien* (Berlin, 1920), p. 99; F. SARRE, *Die Kunst des Alten Persien* (Berlin, 1923), p. 70; E. HERZFELD, *Die Malereien von Samarra* (Berlin, 1927), p. 30.

(3) *Guide du visiteur, op. cit.*, pp. 262-263.

(4) Plus exactement : *Monumenti inediti pubblicati dall'Instituto di Correspondenza archeologica*, t. III (Roma-Parigi, 1839), pl. LI. On signalera encore de A. DE LONGPÉRIER: *Extrait d'un mémoire sur les coupes sassanides*, Mém. Acad. des Sciences et Belles-Lettres, t. XXVI (1868) (*Œuvres*, t. I, Paris, 1883, p. 256).

(5) CHABOUILLET, *op. cit.*, p. 469.

(6) ODOBESCO (A.), *Le Trésor de Pétrossa, op. cit.*, t. I, p. 250 et tome II, pp. 53 et 55, fig. 71*a*; A. W., *Revue archéologique*, t. I (Paris, 1844), pp. 263 sqq.; G. RAWLINSON, *The seventh great oriental monarchy*, t. I (New-York, 1875), pp. 329 sq.; SMIRNOFF, *L'orfèvrerie orientale* (St. Pétersbourg, 1909), pl. XXXI, n° 59 BACHHOFER, *Sasanidische Jagdschalen, Pantheon*, XI, 1933, p. 66; KURT ERDMANN, *Die sasanidischen Jagd-*

On se permettra de remarquer que Chabouillet s'appuie sur deux arguments accessoires en négligeant l'essentiel. L'argument essentiel, *c'est la coiffure* : or, Sapor II n'a jamais porté qu'un type de couronne, au volumineux globe solaire posé sur les créneaux (FIG. 12); cette coiffure *n'a aucun rapport avec celle que nous cherchons à identifier*. Que de Sapor II à la fin de la dynastie les monnaies sassanides aient été en régression artistique, c'est évident; mais cela n'a rien à voir avec notre coupe. Le travail des monnaies, instruments d'échanges, ne réclame nullement la perfection d'une œuvre d'art telle qu'une coupe royale. Quant à la méthode iconographique, elle peut avoir du bon à la condition de n'en pas exiger plus qu'elle ne peut donner; le profil des rois sur les monnaies n'est pas une indication négligeable, et nous ne manquerons pas d'en faire usage; mais s'y fier exclusivement est une gageure. L'exactitude de la coiffure avait pour le graveur du coin monétaire beaucoup plus d'importance que les traits mêmes du monarque : la coiffure *est un signe*; les traits d'un visage peuvent être idéalisés sans inconvénient.

La remarque de Chabouillet a le mérite de montrer que malgré sa longue faveur l'hypothèse de A. de Longpérier n'est pas à l'abri de toute critique. D'abord pour des raisons archéologiques. On a vu précédemment que les effigies monétaires de Firouz formaient deux séries : dans la première la coiffure ressemble, les détails mis à part, aux coiffures de Kavad I[er] et de Chosroès I[er], et ne comporte pas d'ailes éployées (FIG. 8); dans la seconde au contraire, la coiffure de Firouz est bien ornée de deux ailes, mais ces ailes, au lieu de dominer l'ensemble de haut, *font corps avec la couronne et l'encadrent latéralement au niveau des créneaux, juste au-dessus du front*; en outre, les deux ailes sont *très écartées l'une de l'autre*. La coiffure aux ailes éployées de Firouz est, de ce chef, d'un aspect *tout-à-fait particulier*. Néanmoins *la position basse* des ailes semble y être inspirée de modèles antérieurs, notamment de la couronne de Bahram IV, (FIG. 13) et plus anciennement de celle d'Hormisdas II. Sur la coupe du roi en chasse, les ailes éployées, le croissant et le globe solaire forment *un ensemble séparé de la couronne proprement dite*, selon le modèle de coiffure *inauguré par Chosroès II*. L'aspect des coiffures de Firouz et du roi chassant est aussi différent que possible.

Dans son article *Die sasanidischen Jagdschalen* (1), M. Kurt Erdmann fait une juste critique de l'attribution à Chosroès II; on regrettera que cet auteur veuille n'avoir le choix qu'entre Chosroès II et Firouz, et qu'il s'interdise de rechercher ailleurs une solution plus satisfaisante. Ne pouvant sauvegarder l'attribution de notre coupe à Firouz par les effigies monétaires, M. Erdmann propose une théorie qu'il nous permettra de trouver peu convaincante (2) : la perfection du travail mise à part, le symbolisme

schalen, Untersuchung zur Entwicklungsgeschichte der iranischen Edelmetallkunst unter den Sasaniden, in *Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen* (Berlin, 1936), pp. 212 sqq.

(1) Voir note précédente.

(2) En voici le passage essentiel : « Auf den Münzen des Peroz erscheint nämlich die Anbringung der Flügel auffallend räumlich [en note : Diese räumliche Anordnung ist geradezu ein Charakteristikum seiner Münzen und bedingt u.a. ihre besondere Unklarheit], der Künstler der Pariser Schale dagegen vermeidet jeden räumlichen Eindruck, indem er alle Formen in der Fläche ausbreitet. Er musste also einen Weg suchen, um mit seinen Mitteln die ihm vorliegende Form wiederzugeben, ohne die Klarheit des Aufbaus zu beeinträchtigen. Die von ihm gewählte Lösung dieser notwendigen Flächenprojektion der räumlichen Vorlage erscheint um so verständlicher, als auf vielen Münzen des Peroz die Flügel so steil gestellt sind,



FIG. 8. — Drachmes de Firouz, types I et II
(d'après J. de Morgan, p. 319)



FIG. 9. — Drachme de Kavad Ier, type I
(d'après J. de Morgan, p. 320)



FIG. 10. — Drachme de Kavad Ier, type II
(d'après J. de Morgan, p. 321)

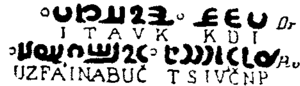


FIG. 11. — Monnaie d'or de Kavad Ier, type III
(d'après J. de Morgan, p. 322)



FIG. 12. — Drachmes de Sapor II (d'après F. Paruck)



FIG. 13. — Monnaie d'or de Bahram IV
(d'après J. de Morgan, p. 316)



FIG. 14. — Drachme de Kavad II
(d'après J. de Morgan, p. 328)

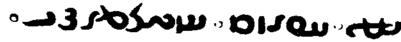


FIG. 15. — Drachme d'Hormisdas V
(d'après J. de Morgan, p. 330)



FIG. 16. — Drachmes de Yezdegerd III
(d'après J. de Morgan, p. 330)

FIG. 17. — Drachme de Yezdegerd III (d'après F. Paruck, T. XXXI)



a

Coupe du roi chassant (détail).



b

Collection Alphonse Kann.

de la coiffure est traité exactement de la même manière sur une coupe et sur une monnaie sassanides.

S'il était besoin d'un argument supplémentaire pour rejeter l'attribution de notre coupe à Firouz, nous reppellerions justement, après Chabouillet, que le nez projeté en avant de Firouz ne ressemble guère à celui du roi chassant. Ce détail ajoute du moins quelque saveur à l'argumentation. Les Pl. XXXI et XXXII*a*, où figurent le buste du roi en chasse et des effigies agrandies de Firouz, en disent plus long que toute discussion.

Sapor II, Firouz, Chosroès II, autant d'attributions à écarter. La considération initiale qui doit nous guider est celle-ci : les larges ailes éployées *surmontant* les couronnes sassanides ont été *inaugurées* par Chosroès II : si pour une raison quelconque la coupe ne peut représenter Chosroès II lui-même, c'est qu'*elle appartient à l'un de ses successeurs*. Il paraît légitime de la restituer à celui dont la coiffure aux ailes éployées sera surmontée par un croissant renfermant le globe.

L'histoire des successeurs immédiats de Chosroès II, dont le règne avait duré trente-huit ans, est complexe et anarchique : en l'espace de cinq ans, de 627 à 632, une série de rois plus ou moins éphémères se succédèrent sur le trône de Ctésiphon (la plupart n'eurent pas même le temps de battre monnaie); il faut arriver à l'infortuné Yezdegerd III, le vaincu des Arabes, pour retrouver un règne d'une honnête durée :

627 apr. J.-C.	*Kavad II* (fils assassin de Chosroès II);
628-629	*Ardéshir III*;
629	Shahrvaraz (usurpateur, non sassanide);
	Chosroès III;
	Tchavanshar;
	Boran (fille de Chosroès II);
vers 630	Goushnasbendeh;
vers 631	Azermidokht;
	Hormisdas V;
	Chosroès IV;
	Firouz II;
631	*Chosroès V*;
632-651	*Yezdegerd III* (Les Arabes envahissent l'Iran dès 641) (1).

Les princes dont les effigies sont connues par les monnaies sont écrits ci-dessus *en italiques*. Avant que nous leur comparions le roi en chasse, trois d'entre eux s'éliminent a priori : Boran, parce qu'elle est femme, Ardéshir III et Chosroès V, parce qu'assassinés avant l'adolescence (les monnaies les représentent imberbes l'un et l'autre). De son côté, Kavad II ne porte pas d'ailes sur sa coiffure (FIG. 14).

dass sie erheblich über die Kappe hinausragen. Es ist also nicht möglich, diesem Punkt entscheidende Bedeutung zuzuweisen. Eine solche « Verzeichnung » aus stilistischen Gründen ist weit eher möglich als ein « Irrtum » bei dem eigentlich kennzeichnenden Merkmal des ganzen Aufbaus. Wir müssen die Konsequenz ziehen : mit dem Dargestellten kann nur Peroz gemeint sein.» (K. ERDMANN, *loc. cit.*, p. 215). D'autres attributions reproduites ou proposées par M.Erdmann dans le même article appellent une révision.

(1) Cf. J. DE MORGAN, *Numismatique de la Perse antique*, dans E. BABELON, *Traité des Monnaies grecques et romaines*, III, Monnaies orientales, tome I (Paris, 1933), p. 551.



Restent en présence Hormisdas V et Yezdegerd III. Toutes les monnaies connues d'Hormisdas V sont unanimes : la coiffure est du type de Chosroès II; le croissant supérieur renferme toujours l'étoile (FIG. 15).

Yezdegerd III, notre chance dernière, est le seul successeur important de Chosroès II, ce qui est pour l'identification de notre coupe une considération de bonne augure. Ses émissions monétaires sont peu soignées, presque barbares. Pour la coiffure, je ne ferai que transcrire la description de J. de Morgan : « Figurations variables de la coiffure. Yezdegerd III porte parfois un bonnet rond sans couronne, parfois un bonnet entouré d'une couronne composée de créneaux à gradins; on y voit toujours les ailes éployées, mais dans le croissant *l'étoile est quelquefois remplacée par la sphère* » (1) (FIG.16 et 17). Une tiare aux ailes éployées, surmontée du croissant et du globe, c'est la coiffure portée par le roi chassant. On supposera non sans vraisemblance qu'entre l'étoile et la sphère le ciseleur choisit à dessein la sphère, pour qu'il n'y ait sur la coupe, monument *anonyme*, aucune confusion possible entre Yezdegerd III et son ancêtre Chosroès II.

D'autres détails méritent attention : ainsi la forme *lacrymoïde* des pendants d'oreille et des joyaux attachés au collier du roi en chasse ne se retrouve que sur les effigies monétaires d'Ardéshir III et de Yezdegerd III.

Il est assez invraisemblable que la coupe de Luynes ait pu être ciselée pour un Shahrvaraz, un Tchavanshar ou un Goushnasbendeh, dont les noms eux-mêmes eurent grand peine à nous parvenir. Sa restitution au dernier grand roi de l'Iran médiéval, Yezdegerd III, paraît présentement l'hypothèse la plus raisonnable.

R. COTTEVIEILLE-GIRAUDET
DU CABINET DES MÉDAILLES DE FRANCE.

(1) *Ibid.* p. 641. C'est nous qui soulignons la dernière proposition.

Note sur un plat émaillé de la collection Alphonse Kann

Parmi les pièces de céramique exposées à la Bibliothèque Nationale, il en est une qui nous paraît mériter une mention particulière tant par sa qualité que par les singularités de sa technique et de son décor : c'est un plat émaillé de la collection Alphonse Kann. Il est à rebord droit et porte un décor gravé qui s'inscrit en réserve sur l'engobe crème. Le fond est peint en vert. L'engobe est lui-même tacheté de vert. Une terre rouge, onctueuse et fine est apparente au dos non émaillé de la pièce (Pl. XXXII*b*).

Le décor représente un jeune centaure à la chasse. De la main gauche au bout du bras tendu il tient l'arc à deux courbures; de la main droite ramenée vers l'épaule il fixe l'extrémité de la flèche sur la corde ployée. La tête est légèrement penchée en avant dans l'attitude du chasseur qui vise un lapin. C'est un lièvre qu'ajuste notre centaure. La bête fuit vers la droite à demi dressée dans un effet de perspective verticale. On remarque, dans le tracé de sa silhouette, la liberté de dessin et cette sorte de gaieté qui anime dans l'ancienne Scythie la figuration animale. Derrière la croupe du centaure, dont la queue balaye le premier plan, on voit sur la gauche un cervidé qui lui aussi prend la fuite. Sa ligne sinueuse témoigne de la même réussite à reproduire la mobilité. Placés au-dessus et au-dessous du motif central deux éléments de rinceaux à demi-palmettes l'encadrent et par leur traitement vigoureux semblent prolonger les courbures animales. Un ornement à enroulements, tracé sur un segment du bord droit, enrichit le plat à son sommet.

Ce jeune centaure imberbe aux yeux agrandis, à la chevelure bouclée, est une figure hellénistique transposée par l'Orient. Nous en rencontrerons d'analogues, si nous examinons les scènes de chasse qui décorent certains tissus trouvés à Antinoë et datés des VIe ou VIIe siècles. Nous savons que ces tissus sont iraniens de modèle sinon de fabrication. Nous irons donc nous promener de ce côté pour assigner un lieu de provenance au plat d'Alphonse Kann.

L'examen des poteries livrées par les fouilles de Suse, ainsi que les travaux publiés par Pézard, puis par Raymond Kœchlin ont commencé à débrouiller la question encore confuse de la fabrication de la céramique émaillée à la fin des Sassanides et au début de l'Islam. On est en droit de penser que vers le VIIe siècle s'est produit en Perse un renouvellement de cette technique, dû vraisemblablement à l'imitation de pièces contemporaines venues de Chine. Les émaux polychromes des T'ang sont alors connus et appréciés; de nombreux débris trouvés à Suse nous le prouvent. Leur

bigarrure à jaspures ou à taches tend à se substituer aux émaux monochromes de type parthe, dont l'usage s'était, semble-t-il, perpétué jusque là. Or le plat au centaure tacheté de vert présente l'une de ces particularités.

Nous hésiterons cependant à lui donner une attribution purement persane. Non pas tant à cause de son thème du Centaure : nous connaissons bien d'autres survivances helléniques sous les Sassanides (ce thème ne fut-il pas d'ailleurs connu dans ces régions avant la venue des Grecs ? un cachet trouvé par Ghirshman dans une tombe de la nécropole de Sialk près de Kashan — début du Ier millénaire av. J.-C. — porte en creux un centaure barbu et ailé). Ce qui nous fait douter de sa provenance iranienne, c'est la manière dont ce thème est traité.

A voir le dessin si finement gravé dans la terre nous pensons à un travail sur argenterie. Mais si nous évoquons les cavaliers en chasse tant de fois représentés sur les plats sassanides, c'est pour en reconnaître ici un écho plus que la répétition fidèle. Il manque à notre composition la rigueur géométrique et l'impérieuse stylisation du modèle.

Par contre l'arabesque des silhouettes animales, l'ampleur des rinceaux, le bouillonnement de la bordure, et ce surcroît coloré que la vibration du dessin ajoute à l'éclat de l'émail témoignent que nous avons bien affaire à un ouvrage oriental. Nous chercherons donc son point d'origine dans une zône intermédiaire, aux confins des empires byzantins et persans, peut-être en Syrie, plutôt en Asie Mineure, là où un art grécisant se prolonge dans le double voisinage du Caucase et de l'Iran. Notons d'ailleurs, sans y attacher une importance décisive, que ce plat, a, paraît-il, été trouvé à Corinthe, c'est-à-dire en terre byzantine.

Quant à sa date, il ressort de ce que nous avons dit de la technique de l'émail que nous ne saurions la placer antérieurement au VIIe siècle.

GEORGES SALLES.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

JEAN CAPART. *L'Égypte des Pharaons*, dans : *Histoire de l'Orient Ancien :* « L'Histoire racontée à tous ». Paris 1936, 2e édition 1937, in-8°. 336 pages, 3 cartes. Broché 30 fr., relié demi-peau 45 fr., — Hachette, Paris 1937.

Le directeur de la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, au musée du Cinquantenaire de Bruxelles, choisit le point de vue philosophique pour vulgariser l'égyptologie. Il commence par donner un compte-rendu de la façon dont on a découvert les monuments et interprété les textes qui ont servi à reconstituer l'histoire égyptienne.

Le christianisme a causé la disparition du paganisme en Égypte, et par sa condamnation des hiéroglyphes comme signes magiques, en a fait perdre l'interprétation.

M. Capart souligne l'absence de documents pour certaines périodes, comme celle des Hyksos ou rois-pasteurs asiatiques, qui rend impossible d'établir une chronologie égyptienne absolue.

Plusieurs capitales pharaoniques de cette époque mystérieuse ont été ruinées dans le Delta, partie essentielle du pays. Les premiers Égyptiens ne connaissaient pas l'année bissextile et leurs listes généalogiques sont fantaisistes; l'auteur penche pour le système de la chronologie « longue », cependant contestée aujourd'hui par la plupart des autres savants.

A la race préhistorique que M. Capart croit la même en Égypte et dans toute l'Afrique du nord, succèdent les Égyptiens historiques. Ce sont pour lui des Nubiens sémitisés, selon la plus récente théorie d'Erman, qui croyait auparavant à l'origine sémite des Égyptiens (ERMAN-RANKE, *Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum*, Réédition Tübingen 1923; *Die Religion der Aegypter*, 3e éd., Berlin 1934).

Après un résumé des périodes connues de cette histoire, l'auteur parle du rayonnement du foyer égyptien, « qui est à l'articulation de trois continents », et la civilisation égyptienne est analysée avec la place importante qu'y tient le culte funéraire.

Dans le même ouvrage :

G. CONTENAU. *Histoire de l'Asie Occidentale Ancienne.*

Le récit remonte jusqu'à l'époque préhistorique dont la connaissance a été récemment précisée et étendue aux pays voisins de l'Assyro-Babylonie. Cette région, seule connue par les premières campagnes, a dû à sa situation géographique la place importante qu'elle occupait au début de la civilisation. Celle-ci a progressé le long des deux fleuves le Tigre et l'Euphrate; les plateaux de l'Anatolie et de l'Iran, moins favorisés, se civilisèrent plus tard ainsi que l'Asie Mineure. L'industrie de ses habitants suppléa en partie aux avantages naturels qui manquaient à cette dernière.

L'histoire de la première époque est divisée en périodes classées d'après la comparaison entre les céramiques qui se succèdent sur les différents sites. Ceux de Tell-Obeid et d'Ourouk donnent leur nom à chacune des deux premières périodes, durant laquelle se développa leur poterie la plus caractéristique; la troisième période est dite de Jemdet-Nasr L'auteur a établi, correspondant à ces trois phases, celles du site de Suse (G. CONTENAU et R. GHIRSHMAN, *Fouilles de Tépé-Giyan*, Geuthner, Paris, 1935 ; G. CONTENAU, *La civilisation de l'Iran*, Maisonneuve, Paris, 1936).

Les parallèles entre les grandes civilisations servent à établir le synchronisme des dates. Malgré les points de repère des éclipses, l'astronomie n'avait pu suffire à corriger les anciens calculs défectueux.

La physionomie des paysans sédentaires, rudes et trapus, les Sumériens, appelés autrefois Chaldéens du nom d'une de leurs provinces, nous est transmise par les statues de Goudéa, d'un vigoureux réalisme, qui sont placées près de la nouvelle entrée du département oriental, à la porte Henri II du pavillon Sully, au Louvre.

Le Dr Contenau fait une séparation nette entre ces éléments autochtones asianiques, puis les Hittites et les Mitanniens plus récents, et les Sémites. La première hégémonie de

ceux-ci s'établit au IIIe millénaire avant notre ère, à la suite d'infiltrations multiples, avec la dynastie d'Agadé. Des marchands sémites avaient installé des comptoirs aux portes des cités, dont la richesse les attirait, avant la conquête militaire qui s'étendit jusqu'à la côte syrienne. Le premier roi Sargon (2725-2671) entreprit même une expédition punitive pour la défense de ses ressortissants, établis près d'une ville de Cappadoce où furent retrouvés de nombreux textes cunéiformes commerciaux.

Le code du roi Hammourabi trouvé par les archéologues français à Suse, où il avait été emporté en butin à la chute de Babylone, est un recueil de législation du royaume babylonien, qui règle notamment l'entretien des canaux, dont la multiplication avait couvert de palmeraies la Mésopotamie. Il est inscrit sur une haute pierre noire à peine dégrossie, en forme de stèle comme les « *koudourrous* », bornes de propriété, sur lesquels étaient tracées des chartes. Le dieu-soleil Shamash est représenté avec ses attributs dans le haut de ces monuments qui ornent la salle de Babylone, au Louvre.

A la suite de la récente lecture du hittite par M. Hrozny de Prague et des travaux de MM. Dhorme et L. Delaporte, des précisions nouvelles sont données sur l'envahissement au IIe millénaire, par les tribus hittites, mitaniennes et hourri, de l'Asie-mineure puis de l'Iran. Faisant pendant aux archives de Tel-el-Amarna de la XVIIIe dynastie égyptienne, celles de Boghaz-Keui, l'ancienne Hattousa (mission allemande 1906-1907) comprenait de nombreuses tablettes en hittite et en akkadien, la langue adoptée même par les Égyptiens dans leur correspondance diplomatique avec les états de l'Asie occidentale. Les pharaons cherchaient à diviser ces pays entre eux, et s'alliaient à leurs rois par des mariages et des traités.

Aménophis IV, le pharaon hérétique, avait pour femme, selon certains savants, sa sœur Néfertiti, issue comme lui de Tii, fille d'un cheikh de l'Oronte, ce qui explique son caractère novateur. Pour M. Capart, Néfertiti serait la fille du roi de Mitanni, et la deuxième femme d'Aménophis III, que le pharaon épousa à la mort de son père.

Les archives de Boghaz-Keui conservaient la traduction babylonienne d'un exemplaire écrit sans doute en égyptien, du traité d'alliance offensive et défensive conclu entre Hattousil, roi hittite, et Ramsès II après la bataille de Qadesh sur l'Oronte (1278 environ av. J.-C.). Le traité rédigé en cunéiformes sur une tablette d'argent, envoyé en Égypte et contenant les engagements de son expéditeur, est traduit en hiéroglyphes sur des grandes stèles à Karnak et au Ramesseum (G. CONTENAU, *La civilisation des Hittites et des Mitanniens*, Payot, Paris 1934).

Le Dr Contenau s'étend sur la découverte de l'alphabet par les Phéniciens, fait légendaire accrédité par une inscription, du XIIIe siècle avant notre ère, de la tombe de Ahiram à Byblos. Il semble bien que les Phéniciens aient été les premiers à isoler les voyelles et les consonnes en signes distinctifs. Ceux-ci se rapprochent de l'hiératique égyptien de la XVIIIe dynastie plus que des cunéiformes asiatiques. L'égéen n'étant pas encore lu, il est impossible d'en prouver ou d'en nier l'ascendance.

Le déclin de l'empire hittite favorisa la prospérité de la Palestine devenue puissante sous le règne de Salomon.

A la fin du IIe millénaire l'empire mésopotamien se reforma, et, les siècles suivants furent remplis par l'hégémonie de l'Assyrie, à laquelle succédèrent la monarchie néo-babylonienne et les Perses achéménides.

L'existence journalière de ces peuples aux hautes époques est rendue vivante par la comparaison avec celle des indigènes, connue de l'auteur qui a dirigé des fouilles en Syrie et en Iran.

Vers 1200 avant J.-C., l'usage du fer s'était répandu; le progrès qui en est la conséquence équivaut à celui que l'industrie du cuivre avait amené plus tôt.

ÉLISABETH DE MANNEVILLE.

George G. CAMERON. *Histoire de l'Iran antique*. Trad. E. J. LÉVY. Préface du Dr. G. CONTENAU. Un v. in 8o, 266 pp., 36 fr. — Payot, Paris 1937.

Utile précis d'histoire pure, assez dur à lire en raison de la prodigieuse abondance des faits qui laisse peu de place au développement des idées générales. Une petite carte à peine suffisante, un index. La traduction est faite avec plus de soin et de compétence que dans la plupart des autres volumes de la série.

LES AGRAFES CHINOISES

(*suite*) (1)

AGRAFES DE STYLE TCHEOU

Quelques agrafes de ceinture en Chine sont marquées des caractéristiques du style Tcheou (2), de ce style d'une abstraction sobre et sévère, sans qu'on puisse affirmer vraiment qu'elles datent de cette époque puisque, jusqu'à aujourd'hui, aucune agrafe recueillie n'est datée, ni n'a été trouvée au cours de fouilles rigoureusement scientifiques.

Une petite agrafe zoomorphe de la collection Eumorfopoulos, une autre assez semblable de la collection Henri Rivière et une troisième également zoomorphe des Coll. Extrême-Orientales de Stockholm (*Exhibition*, September, 1933, pl. XXXVIII) rappellent par leurs masque de t'ao t'ie aux arêtes vives celui des ornements de char ou de harnachements Tcheou. L'agrafe de la collection Henri Rivière est formée d'un masque animalier aux gros yeux ronds, en haut relief, survivance d'une caractéristique Chang, selon Creel, surmontés de deux petites oreilles ou ailes. Une ligne creuse borde les contours des oreilles et du haut de l'agrafe. La tige à section rectangulaire se termine par un crochet prolongé sans ornement, formant presque un angle droit avec la tige dont il s'écarte, signe d'ancienneté de l'agrafe. Une pierre rouge et translucide est incrustée dans chaque œil (Pl. XXXIII, 1).

Peut-être pourrait-on ranger dans cette catégorie, la plus ancienne série d'agrafes chinoises que nous puissions former, les boucles N° 3 et N° 6 de type éléphant de la collection Coiffard (*R.A.A.*, X, 3) ainsi que les deux agrafes de cette même collection N°s 3 et 4 qui représentent une cigale. Leur stylisation rudimentaire de la tête d'éléphant ou de cigale, leurs boutons énormes débordant le sommet de la boucle, leurs crochets très développés et assez lourds composent un ensemble qui s'accorde avec l'aspect habituel du décor Tcheou. Elles nous paraissent plus proches des deux agrafes typiquement Tcheou que des agrafes des Royaumes Combattants parmi lesquelles elles sont classées.

Une agrafe de la collection Vignier, à masque zoomorphe, qui évoque par le traitement de son masque animalier l'art de Minoussinsk, pourrait être, elle aussi, jointe aux précédentes. Il est vraiment malaisé de se prononcer à propos de ces agrafes archaïques. Il semble cependant qu'on ne puisse avoir de doute au sujet des trois premières, celle de la collection Eumorfopoulos, celle de la collection Henri Rivière

(1) Voir *R.A.A.*, XI, 3 et XI, 4.

(2) Le fait que quelques boucles, très rares d'ailleurs, présentent les caractéristiques du style Tcheou, n'infirme pas, à notre avis, l'hypothèse de l'apparition des agrafes en Chine, à l'époque des Royaumes Combattants. Il s'agit là, probablement d'une survivance d'éléments décoratifs et de formes d'art du style antérieur qui coexiste encore avec celui auquel il a donné naissance.

et celle de Stockholm. Elles sont bien caractéristiques de l'art Tcheou même si elles datent des Royaumes Combattants.

On ne connaît donc pour le moment se rattachant au style Tcheou qu'un type d'agrafe courte, à tête zoomorphe stylisée et sévère, à crochet, et à bouton très développé, sans ornement.

Nous supposons que les petites boucles à tête zoomorphe des Royaumes Combattants n'ont été que la continuation de ce type d'agrafe Tcheou. Le corps de l'agrafe, constitué par une tête (réduite à des yeux et à des oreilles ou ailes), de t'ao t'ie, d'éléphant ou de tout autre animal, pouvant s'inscrire en quelque sorte dans un triangle, a été imité ensuite. On a substitué, en effet, un autre animal, rituel ou fantastique, à ce premier masque de t'ao t'ie de style Tcheou, et on l'a plié ingénieusement aux exigences de la silhouette triangulaire formant le corps proprement dit de l'agrafe, car nous verrons se maintenir en se compliquant et se perfectionnant, à travers l'évolution des styles, cet aspect décoratif et particulier d'agrafe à tête large. Il sera une survivance ou une nécessité pratique ou esthétique, mais il n'empêchera nullement l'apparition de nouveaux types de boucles dont la dynastie Han verra une floraison aussi variée de formes que riche et précieuse de matière.

Sans doute le genre de boucle courte à décor zoomorphe qui rappelle les épingles à grosse tête et les agrafes de la Tène et d'Oufa était-il la forme la plus appropriée à l'usage qu'on lui demandait. Une obligation rituelle imposait peut-être, même sur les agrafes de ceinture, le motif du t'ao t'ie ou de l'éléphant, ou de tout autre animal surgi ensuite, ou bien faut-il croire que ces masques divers étaient tout indiqués par leur aspect pour figurer la tête de la boucle ? Nous verrons à l'époque des Royaumes Combattants de nombreuses agrafes à têtes zoomorphes formées par un ou plusieurs animaux aux combinaisons variées dont la plus simple et la plus renouvelée se compose d'une tête centrale flanquée à droite et à gauche de deux corps enroulés en volute, jouant le rôle d'oreilles, de cornes ou d'ailes, et reconstituant, en lignes courbes et fleuries, le masque zoomorphe et sommaire de l'art Tcheou.

AGRAFES DES ROYAUMES COMBATTANTS

C'est à l'époque des Royaumes Combattants que les agrafes de ceinture commencent à abonder en Chine. Le matériel des tombes en a livré une quantité de spécimens qui diffèrent les uns des autres mais dont un grand nombre peut être attribué à l'art chinois dit des Royaumes Combattants.

Cet art qui s'est étendu sur le vaste territoire de la Chine pendant une période de plusieurs siècles (480-221 av. J.-C.) succède à l'art Tcheou dont il ne paraît à ses débuts que le prolongement adouci lorsque survivent certains éléments décoratifs du style précédent en voie de transformation, mêlés aux éléments décoratifs nouveaux qui forment l'appoint distinctif du type naissant. Un changement de dynastie n'entraîne pas de changements immédiats dans l'orientation esthétique d'un pays et il semble naturel de rencontrer au début de l'époque des Royaumes Combattants bien des objets marqués encore des caractéristiques de l'art Tcheou.

L'art des Royaumes Combattants présente les traits généraux qui apparentent, malgré de légères variantes, les pièces de bronze recueillies dans les divers centres de fouilles, que ce soit à Li-yu, à Sin-tcheng, dans la vallée du Houai-ho, province du Ngan-houei, ou à Kin-ts'ouen et à Houei-hien au Ho-nan.

D'un aspect moins sévère que l'art Tcheou, il abandonne l'arête vive pour la spirale, la sobriété pour la richesse, la force pour la grâce et tend à se fleurir en quelque sorte de motifs arrondis et bourgeonnants qui ressemblent à des perles, des écailles, des granulations, des plumes, des ailes, des motifs géminés, des volutes, etc.

Très influencé par l'art des nomades qui est avant tout un art animalier, l'art des Royaumes Combattants lui empruntera son décor zoomorphe. Venue des steppes, l'agrafe, à peine acclimatée en Chine, subira à nouveau l'empreinte des steppes, à travers l'art chinois, qui en est tout imprégné à cette époque. La majorité des boucles de la période des Royaumes Combattants est en effet ornée d'animaux. D'autres agrafes, moins nombreuses, offrent un décor géométrique, parfois issu d'une stylisation extrême des animaux.

Nous pouvons donc diviser les agrafes de ceinture de l'art des Royaumes Combattants en deux groupes :

1° Un groupe à décor zoomorphe qui est de beaucoup le plus important dans l'état actuel de nos connaissances et qui comporte des divisions secondaires;

2° Un groupe à décor ornemental.

Les boucles à décor anthropomorphe sont encore très rares et ne peuvent constituer un troisième groupe.

GROUPE À DÉCOR ZOOMORPHE

Il y a peu d'agrafes longues au début de l'époque des Royaumes Combattants, ou du moins les fouilles n'ont pas encore révélé leur existence. Dans l'ensemble leur longueur varie entre trois et neuf centimètres, ce qui nous permet peut-être de dire que les unes sont grandes et les autres petites mais l'écart de dimensions est faible par rapport à celui des agrafes postérieures, surtout à partir de la dynastie Han. D'ailleurs les boucles les plus anciennes, à décor animalier, ont une tendance à avoir des dimensions à peu près analogues.

Le bouton, très développé, souvent de deux centimètres de diamètre, parfois de trois, est situé au sommet de l'agrafe sur les plus archaïques, et au tiers de la hauteur, en général, sur les autres. Le crochet assez écarté de la tige, très important comme le bouton, affecte la forme d'une tête de dragon ou de monstre, ou se présente comme un crochet ordinaire, sans décor.

Ce sont des animaux de caractère rituel, longtemps immuables sur les bronzes de sacrifices, qu'on a utilisés d'abord, semble-t-il, comme thèmes décoratifs, sur les boucles de ceinture. Ils conservaient probablement aux yeux des Chinois, même sur une parure, le pouvoir magique et la puissance cosmique dont on les croyait chargés.

Les premières agrafes, c'est-à-dire celles que nous considérons comme les plus anciennes du groupe zoomorphe, et qui sont les plus petites, 4 à 5 cms tout au plus (Pl. XXXIII, 2 à 6), représentent un animal ou un fragment d'animal souvent plus stylisé

que naturaliste. Puis les animaux s'affrontent, s'enlacent, et aboutissent au rinceau animalier, très particulier à ce style et en plein épanouissement à l'époque Han.

Le groupe animalier fournit le plus grand nombre d'agrafes de cette période si on s'en rapporte aux collections connues. Parmi les bêtes de caractère rituel qui figurent sur les boucles de ceinture, citons : l'éléphant, le dragon, la cigale, l'oiseau, le tigre, le serpent, la biche, le loup, la tortue, etc.

Les séries d'agrafes à décor zoomorphe que réunissent les musées et les collections privées posent des problèmes multiples au sein même de ces thèmes. On peut en effet observer sur les agrafes classées selon le type d'animal qu'elles représentent, les transformations insensibles qui font passer le thème de l'éléphant, du serpent, de l'oiseau, de l'un à l'autre, en s'influençant réciproquement et en faisant naître de nouvelles séries d'animaux, parfois encore identifiables ou bien complètement imaginaires.

Dans le groupe animalier des boucles de l'époque des Royaumes Combattants on peut former des séries d'agrafes ornées du même motif zoomorphe, soit : une série éléphant, une série serpent, une série oiseau, une série dragon, tigre, etc.

Une évolution analogue à celle des agrafes du type éléphant (1) pourrait être étudiée sur la série des petites agrafes du type serpent ou sur la série des petites agrafes du type dragon qui confirment le goût des Chinois pour les formes hybrides. Il semble que le symbolisme rituel qui domine le style Tcheou ait perdu dans le style des Royaumes Combattants, sous des influences philosophiques (taoïsme) ou autres, de son importance première. Cela paraît résulter de l'examen des boucles qui, bien que décorées de thèmes rituels, s'en dégagent peu à peu pour s'en affranchir presque complètement dans le style Han.

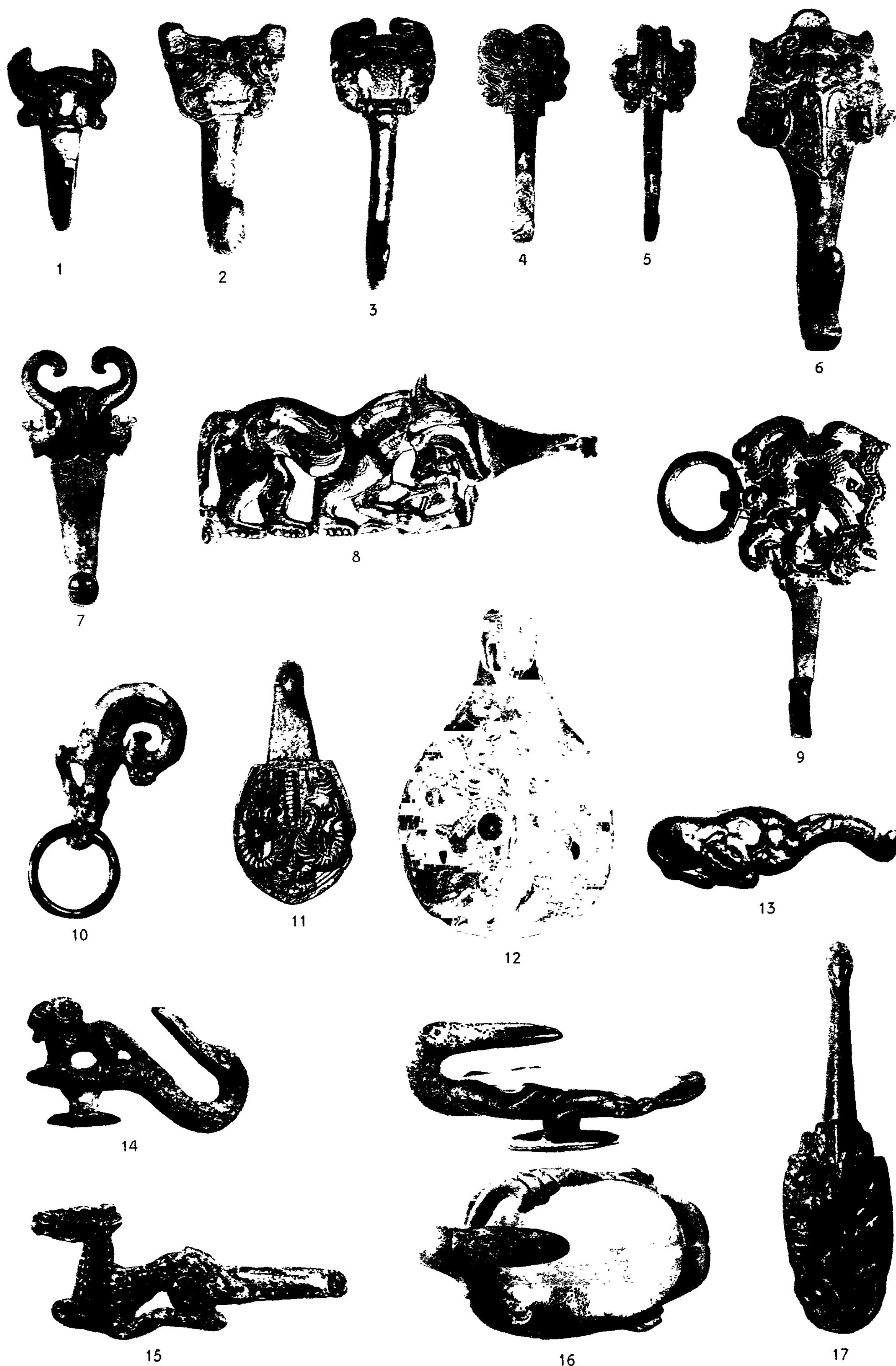
AGRAFES À MOTIF ZOOMORPHE

Outre ces catégories d'agrafes similaires de type éléphant ou dragon, ou tigre, ou biche, il existe à la période des Royaumes Combattants, au début plutôt, une catégorie de petites agrafes à motif zoomorphe mal défini. D'un aspect extérieur assez semblable à celui des boucles précédentes dont nous venons de parler, de dimensions analogues, elles se caractérisent par un corps proprement dit flanqué d'ailes et muni d'yeux. Ce sont par exemple les agrafes N°s 10, 11, 12, 13 de la collection Coiffard qui font suite ou qui précèdent en quelque sorte les insectes dérivés de l'éléphant.

SÉRIE DU DRAGON

Parmi les petites agrafes à décor zoomorphe de l'époque des Royaumes Combattants dont la forme et les dimensions s'apparentent aux séries précédentes, citons le dragon sans pattes ou serpent. Il constitue une catégorie de boucles aussi variée que celle de l'éléphant. Une agrafe de la collection Coiffard, N° 19, en paraît le plus ancien

(1) Nous avons décrit l'évolution du motif de l'éléphant dans un article antérieur (*R.A.A.*, X, n° 3, pp. 132-142, planches XLVI à XLVIII).



1, 2, 3, 11, 13, 17, *coll. Henri Rivière ;* 4, 5, 7, 10, *coll. Coiffard ;* 6, 9, 12, *Musée du Louvre ;* 14, 15, 16, *Freer Gallery ;* 8, *coll. C. T. Loo.*

spécimen entre la fin du style des Tcheou et le début du style des Royaumes Combattants. Composée d'une tête évasée, munie de deux yeux circulaires en haut relief, elle est flanquée à droite et à gauche de deux autres dragons aux corps en volutes, posés en guise de cornes, d'oreilles ou d'ailes. Elle reproduit ainsi cette tête large et particulière dont la silhouette dérive, à l'origine, nous semble-t-il, du t'ao t'ie et dont nous avons parlé à propos des agrafes Tcheou qui reproduisent toutes un masque analogue. Cette tête ou ce masque viendrait-il simplement d'une forme toute rationnelle de l'agrafe commandée par son attribution? L'ingéniosité des Chinois leur a fait trouver mille combinaisons pour maintenir cette tête et nous en verrons les exemplaires les plus divers à travers les siècles, ce type initial subsistant toujours. Les collections suédoises et la collection Coiffard possèdent de nombreux exemplaires de ces dragons aux corps couverts de fines granulations. Beaucoup de ces agrafes se ressemblent et certaines sont identiques. Parmi les plus beaux spécimens, nommons les N°s 15, 16, 17, 18, de la collection Coiffard. En général, ces boucles à décor de dragon sans pattes sont originaires de la province de Ngan-houei (Pl. XXXIII, 5).

SÉRIE DU TYPE ANIMALIER INFLUENCÉ PAR LES ORDOS

Sous l'influence de l'art sibérien, le loup des steppes apparaît dans l'art chinois et forme à l'époque des Royaumes Combattants toute une catégorie d'agrafes du type loup (Coll. Coiffard, N° 66), au long museau, à l'oreille pointue, au corps arqué, aux jointures en volutes, au mouvement antithétique de la tête et de la queue, aux pattes repliées. Ce traitement de l'animal schématisé en plein mouvement, qui est le caractère essentiel de l'art des steppes, s'étend aux biches, aux tigres, aux chiens et constitue une division très importante du groupe à décor zoomorphe de l'époque des Royaumes Combattants. Les agrafes les plus représentatives de cette stylisation naturaliste, marquée de l'influence des nomades, sont la biche N° 39 et la biche N° 64 de la collection Coiffard ainsi que les tigres des collections Henri Rivière et C. T. Loo et une boucle remarquable de la Freer Gallery, N° 16.440 (Pl. XXXIII, 15).

SÉRIE D'AGRAFES DU TYPE OISEAU

L'oiseau est un des thèmes les plus fréquents sur les agrafes de l'époque des Royaumes Combattants. Traité souvent d'une manière assez réaliste, il prend les aspects les plus divers, soit qu'il replie ses ailes sur les petites boucles dont il forme le corps proprement dit, son bec constituant le crochet et ses pattes réunies et stylisées, le bouton, soit qu'il déploie ses ailes en créant une succession d'agrafes d'une autre série dont la stylisation conduit au type ornemental à forme de bouclier.

On rencontre dans toutes les collections de petites agrafes formées par le corps en ronde bosse de l'oiseau, au long bec et aux pattes énormes. Tantôt le corps de l'oiseau est la forme nue de l'agrafe (Collection Coiffard, N° 26, N° 27, N° 28, N° 29) tantôt le plumage de l'oiseau est dessiné en léger relief : collection Coiffard N° 94. Mais toutes ces agrafes sont similaires, et peuvent être classées dans la même catégorie. Il existe à l'époque des Royaumes Combattants une série de petites boucles de même

forme, mais plus petites : de deux ou trois centimètres au lieu de cinq ou six qui peuvent être considérées comme destinées à retenir la courroie du sabre, avec un crochet et un bouton extrêmement développés.

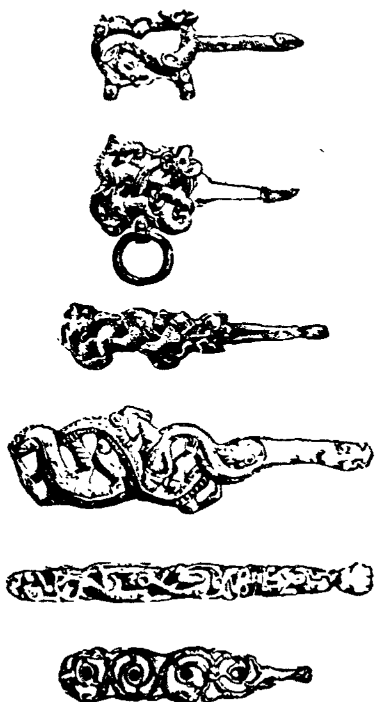
SÉRIE D'AGRAFES DU TYPE T'AO T'IE

Les agrafes à décor de t'ao t'ie sont souvent originaires du nord à l'époque des Royaumes Combattants. Deux boucles de ce type, du début de cette époque, appartenant à la collection Coiffard, N° 56 et N° 57, sont même visiblement de l'art des Ordos. Dans les deux spécimens le crochet est sans ornement, important, et assez écarté de la tige sur le N° 56.

Une agrafe déjà moins ancienne que les précédentes et provenant peut-être du Honan, est formée d'un t'ao t'ie d'un style plus évolué, plus raffiné aussi, chinois, cette fois. Elle fait partie de la collection d'agrafes du Musée du Louvre, N° A. A. 125. Cette agrafe est constituée par une tête de t'ao t'ie aux yeux ovales, aux cornes, sourcils et narines avec enroulements en volutes striées. Un ornement en forme de cœur, à ligne double, se trouve au-dessus de la tête du t'ao t'ie, sur la tige naissante de l'agrafe qui se termine par un crochet en large et long bec d'oiseau (Pl. XXXIII, 6).

C'est la collection Henri Rivière qui possède les deux plus belles agrafes à décor de t'ao t'ie de l'art des Royaumes Combattants. Le décor est d'une finesse et d'une élégance aussi remarquables que la qualité de la fonte. Les crochets de ces agrafes sont assez développés et sans ornement. L'un des t'ao t'ie est dessiné en spirales opposées, l'autre en granulations légères. (Pl. XXXIII, 2 et 3).

A ces quelques t'ao t'ie analogues de forme et de dimensions, s'ajoutent les t'ao t'ie similaires répandus dans toutes les collections et dans les musées et qui forment avec ceux-là une catégorie bien définie.



Évolution du thème animalier.

SÉRIE D'AGRAFES AUX ANIMAUX ENTRELACÉS

Dès le début de l'époque des Royaumes Combattants, nous voyons sur les agrafes un décor composé de deux ou plusieurs animaux. Les dragons à forme de serpent de la collection Coiffard marquent une première étape des emmêlements animaliers. A Minoussinsk nous avions noté des boucles, une particulièrement, qui était formée d'un animal couché ayant un petit animal entre ses pattes et sa gueule. Cette combinaison ou symphonie animale devient plus savante en Chine à l'époque des Royaumes Combattants. La collection du Louvre nous en fournit un très bel exemplaire, N° A. A. 124 (Pl. XXXIII, 9), où un dragon couvert de petites granulations mord la queue d'un petit quadrupède qui mord lui-même la queue d'un

autre dragon dont la gueule rejoint pour la mordre la queue du premier dragon.

Au Musée des Antiquités asiatiques de Stockholm on peut voir un stade plus compliqué de l'emmêlement animalier. On discerne sur les dragons enlacés le futur rinceau qui sera tout à fait lisible sur l'agrafe N° 100 de la coll. Coiffard (Pl. XXXIV, 21). Là, les deux dragons enchevêtrés composent une série d'anneaux qui deviendront plus serrés sur le N° 123 de la collection Coiffard. Le réseau animalier que ces diverses agrafes nous permettent de voir naître sera enfin un rinceau stylisé sur l'agrafe de la collection Raphael (Londres). Une pierre incrustée au centre de chaque rinceau semble retenue par les pattes griffues des dragons. Ces six agrafes que nous réunissons dans un même dessin s'échelonnent entre le début des Royaumes Combattants (la première agrafe est de la région des Ordos, très sibérienne d'aspect) et l'époque Han. Nous avons tenu à montrer l'évolution du thème animalier allant du réalisme à la stylisation sur les agrafes composées de plusieurs animaux, si représentatives de l'art animalier dans l'art des Royaumes Combattants (voir fig. p. 74).

AGRAFES DU STYLE DES ROYAUMES COMBATTANTS À DÉCOR ORNEMENTAL

Les agrafes à décor ornemental du style des Royaumes Combattants sont moins abondantes que les agrafes à décor zoomorphe de ce même style si nous en jugeons par celles qui nous sont parvenues dans l'ensemble des collections de l'un et l'autre genre.

Le décor ornemental des agrafes, à cette époque, se compose surtout du triangle accompagné d'une volute, apport nouveau et distinctif de l'art des Royaumes Combattants, relevé par M. J. G. Andersson sur les « Piao Bells ». Au triangle et à la volute s'ajoutent des losanges, des crochets, des granulations, des écailles et des lignes diagonales, transversales, en S et en C. Des éléments zoomorphes stylisés en rinceau, ailes, griffes, becs, queues, deviennent des volutes simples ou doubles qui couvrent la surface des boucles.

On peut diviser les agrafes à décor ornemental en deux séries : les petites et les grandes.

GROUPE DES PETITES AGRAFES À DÉCOR ORNEMENTAL

Ce groupe se compose de petites agrafes mesurant de quatre à sept centimètres, le plus souvent de cinq à six centimètres. Elles offrent une base élargie soit circulaire, soit ovoïde, soit en forme de bouclier, d'où naît la tige qui s'amincit vers le crochet, stylisé ou non.

Les N°s 45 et 46 de la collection Coiffard dont le corps proprement dit est un disque présentent, l'une (le 45), un décor géométrique de crochets formant un réseau circulaire léger et serré à la fois au centre même de l'agrafe, et entouré d'une bande d'angles en feston, à doubles lignes formant une étoile. Le N° 46 est constitué par deux disques imitant en quelque sorte une boucle de ceinture. L'un des disques est ajouré, les deux sont décorés de cercles concentriques remplis de perles. La même agrafe existe aux Collections Extrême-Orientales de Stockholm.

Il faut joindre à ce groupe toutes les petites agrafes à forme ovoïde du type N° 71

et du type 72 de la collection Coiffard, à décor géométrique de cercles pointés, de spirales inscrites dans des losanges ou dans des triangles, au dessin à peine creusé, et il faut ajouter aussi les agrafes en forme de bouclier d'un modèle très fréquent dans toutes les collections ainsi qu'aux époques postérieures mais qui ne sont encore ornées que d'un décor linéaire à l'époque des Royaumes Combattants, ou encore de petites cannelures régulières.

GROUPE DE GRANDES AGRAFES À DÉCOR ORNEMENTAL

Les agrafes de ce groupe dépassent en général dix centimètres de long ou atteignent cette dimension. Elles affectent la forme d'une spatule allongée et mince ou encore d'un manche de cuillère. Elles sont peu nombreuses. La collection Coiffard en possède deux ou trois exemplaires à décor géométrique de spirales, motifs en cœur et en C comme le N° 73 où le dessin est si légèrement creusé qu'on ne peut guère envisager qu'il y ait eu le moindre remplissage de laque ou de toute autre matière. Nous savons cependant que l'incrustation des bronzes existait depuis longtemps en Chine et une agrafe très intéressante et sans doute très ancienne de la collection Henri Rivière le prouve en nous en donnant un spécimen assez rare. Cette agrafe de douze centimètres de long sur deux de large, en forme de spatule mince et allongée, est pavée de turquoises verdies formant le dessin un peu géométrique d'un vase, dessin tout à fait exceptionnel, nous semble-t-il. Nous n'en avons jamais rencontré de semblable. Nous attribuons cette agrafe à l'époque des Royaumes Combattants mais peut-être est-elle plus ancienne encore ? Le bouton de l'agrafe est situé au quart de la hauteur ce qui peut être considéré aussi comme un indice d'ancienneté.

Certaines agrafes en or, longues, minces et incurvées, sont incrustées d'un pavage de turquoises, à dessin sommaire et irrégulier. Les pierres sont serties, par groupe, d'un fil d'or. On peut voir des agrafes semblables dans la collection Coiffard et dans la collection Stoclet. Elles mesurent 20 centimètres de long et forment le groupe d'agrafes les plus longues du style des Royaumes Combattants.

AGRAFES DE LA DYNASTIE HAN

C'est à partir de cette dynastie (221 av.-205 ap. J.-C.) que les agrafes de ceinture deviennent de plus en plus nombreuses, de plus en plus longues et prennent les formes les plus variées en revêtant un aspect particulièrement riche, orné d'une grande diversité de motifs. Il en existe même en or et en pierres précieuses qui sont d'une grande magnificence et qui indiquent bien que si l'agrafe, à l'origine, était un objet de pure utilité, elle est devenue par la suite un important objet de parure, un véritable joyau.

On trouve à l'époque Han de grandes et de petites agrafes; on en trouve en réalité de toutes les dimensions, s'échelonnant entre deux et vingt centimètres de longueur, et même davantage. La variété des dimensions des agrafes est extrême comme celle de leur ornementation.

Le crochet, en général, figure une tête de monstre plus soigneusement traité qu'à

l'époque précédente où il est parfois sans décor sur des agrafes pourtant assez fines. Il est plus petit aussi et prend l'aspect de têtes d'animaux nouveaux, réels ou fabuleux. Le crochet de certaines boucles de l'époque Han, surtout parmi celles de la collection Henri Rivière atteint une espèce de perfection qui suffirait à lui seul à faire de la boucle un petit chef-d'œuvre, grâce aussi à la fonte remarquable de la plupart de ces agrafes. Quelques crochets de cette même collection ont parfois une grande originalité, un caractère décoratif unique comme celui qui est formé par la corne d'un bouquetin dont nous avons déjà parlé et un autre, appartenant à l'agrafe N° 14, qui se termine par la gueule ouverte en angle droit d'un animal fantastique, après avoir décrit une courbe inhabituelle (Pl. XXXIII, 13). D'autres encore, à tête de dragon, sont les plus beaux crochets que nous ayons rencontrés sur des agrafes. On peut voir aussi des crochets assez gros et assez sommaires sur des agrafes de style Han car ces constatations sont loin d'être absolues.

Il en est de même pour le bouton qui est généralement plus petit sur les agrafes de cette époque et qui se trouve presque toujours au milieu de la hauteur de l'agrafe.

LE DÉCOR

Le style de la dynastie Han est d'une élégance plus concise qu'à la période des Royaumes Combattants. Il est plus réaliste aussi. Le dessin des bronzes est souvent en relief plat, d'une ordonnance calme et classique qui contraste avec les jeux de lignes fleuries de l'art précédent. Parfois le décor géométrique se mêle au décor zoomorphe et il en résulte des combinaisons délicates et ingénieuses.

Nous pouvons diviser les agrafes de ceinture de style Han en trois groupes :
1° Un groupe à décor zoomorphe;
2° Un groupe à décor anthropomorphe;
3° Un groupe à décor ornemental.

GROUPE D'AGRAFES HAN À DÉCOR ZOOMORPHE

On retrouve à l'époque Han les animaux de caractère rituel qui décoraient déjà les agrafes à l'époque des Royaumes Combattants mais aussi beaucoup d'autres qui ne semblent pas présenter ce même caractère symbolique dont la dynastie actuelle paraît affranchie. Sur certaines boucles la démarcation des styles est difficile à établir car divers animaux ont un aspect à peine changé, sur d'autres on sent l'évolution qui s'est opérée sous de nouvelles influences et qui différencie nettement un oiseau des Royaumes Combattants d'un oiseau des Han.

Dans ce vaste groupe d'agrafes à décor animalier, nous allons former quelques catégories.

I. DÉCOR SIMPLE, OISEAU

Les agrafes de cette première catégorie sont toutes petites, sans décor ou avec décor, et représentant un oiseau la plupart du temps. Le bec constitue le crochet tandis

que le bouton joue le rôle de pattes. Elles devaient servir à l'équipement militaire et on en a recueilli en grand nombre. Certaines de ces petites boucles sont incrustées de boules de verre, de coquillages, de gemmes de couleur comme le N° 75 et le N° 83 de la collection Coiffard qui conduisent à la boucle très belle de la Freer Gallery de Washington où le plumage d'un oiseau recouvre à peine, mais encadre, un fragment ovale et plat de jade blanc, très pur (Pl. XXXIII, 16).

Parfois sur ces petites boucles formées par un oiseau, celui-ci est surmonté d'un petit quadrupède comme sur une minuscule agrafe d'enfant de la collection Henri Rivière ou sur une autre, également très rare et du même genre, de la Freer Gallery de Washington (Pl. XXXIII, 14).

II. AGRAFES DE TAILLE MOYENNE REPRÉSENTANT UN ANIMAL

Elle comprend un ensemble d'agrafes plus grandes, figurant soit un oiseau au plumage rendu par un dessin légèrement creusé ou incrusté, soit un buffle, un cheval, un ours, ou un singe. Ces bêtes offrent un caractère assez naturaliste. Le Musée du Louvre et la collection Coiffard possèdent des agrafes formées par des singes, animaux jusqu'alors inconnus sur les agrafes, et dont une des pattes s'allonge sur chaque spécimen pour constituer le crochet (Pl. XXXIV, 25). Les chauve-souris apparaissent aussi et les tortues se multiplient.

Il est intéressant, en regardant les trois agrafes à décor de cigale qui appartiennent respectivement à la collection C. T. Loo, à la collection Coiffard et au Musée du Louvre, de les comparer aux deux agrafes à cigale de la collection Coiffard classées parmi les agrafes du début des Royaumes Combattants, d'une stylisation très simple. Les boucles à cigale que nous attribuons au style Han sont d'un réalisme habile. Le spécimen du Musée du Louvre, incrustée de deux turquoises et d'un fragment d'or, indique une technique plus évoluée, une civilisation plus affinée. On a dépassé le stade des crochets et des boutons énormes, sans ornement, et de l'aspect un peu rudimentaire des deux cigales de la collection Coiffard, difficiles à identifier. Mais nous ne devons pas oublier en faisant cette confrontation de cigales que nous nous trouvons peut-être en présence d'un exemplaire d'agrafe assez commun et populaire de l'époque des Royaumes Combattants, et d'un exemplaire rare et précieux, au contraire, de l'époque Han. Il est certain que les boucles de type éléphant du style des Royaumes Combattants qui proviennent de la vallée du Houai-ho sont représentées dans les collections suédoises et dans la collection Coiffard par des spécimens d'une beauté particulière, comme décor et comme technique, alors que les boucles Han de type éléphant sont peu nombreuses et n'offrent qu'une tête naturaliste, sans l'invention ingénieuse de la dynastie précédente. Chaque époque a-t-elle pu exceller dans tel ou tel genre d'agrafe ou encore le hasard des fouilles nous a-t-il livré les moins bons exemplaires d'une catégorie et les meilleurs d'une autre ?

III. AGRAFES BISEAUTÉES À DÉCOR ANIMALIER

Ces agrafes, à décor animalier, originaires de la Chine du nord, forment un

ensemble de boucles d'une longueur moyenne de dix à quinze centimètres. Elles sont larges et lourdes, en bronze doré, au relief en biseau, rappelant la technique du bois. Très influencées par le style des Ordos, elles sont ornées de l'animal des steppes, soit entier, soit fragmentaire. Le corps sinueux, la queue en volute, il est tantôt allongé (boucle de la collection Coiffard N° 106) ou encore la tête, les pattes et la queue découpés en fragments décoratifs et joints à d'autres motifs, toujours dans la même technique qui donne tant de relief au moindre détail. Parfois seule la tête de l'animal constitue l'agrafe (col. Coiffard N° 55); parfois la tête de t'ao t'ie, de dragon ou de loup s'accompagne d'une spirale (col. Coiffard, N° 109) ou d'une queue d'oiseau (col. Coiffard N° 105).

Sur la boucle N° 10 de la collection Coiffard nous déchiffrons une interprétation biseautée d'un t'ao t'ie et d'un dragon mêlés avec pierres incrustées. Les incrustations de gemmes rondes et en couleur sont fréquentes dans cette catégorie de boucles. Des agrafes semblables à celles que nous venons de décrire existent dans la plupart des collections, surtout le N° 110 de la collection Coiffard, de forme rectangulaire, allongée, au contour ondulé. La tête, les pattes et la queue de l'animal sont dispersés et stylisés parmi des spirales et des pierres.

A ces agrafes en relief fortement taillé, si influencé par l'art des nomades, il faut ajouter celles qui en dérivent, d'un aspect moins biseauté, un peu arrondi, d'une technique affranchie de l'art sibérien. Elles représentent des masques de t'ao t'ie ou de monstres, des hiboux et des dragons, incrustés de gemmes et accompagnés de spirales. La collection Henri Rivière en possède des exemplaires accomplis où l'on mesure bien la différence qui existe entre le traitement primitif, schématisé, plein de vigueur des steppes et celui plus adouci, plus réaliste et savant de l'art chinois. La plus grande agrafe de ce genre est formée d'un hibou qui tient un disque incrusté d'une pierre entre ses griffes, avec au-dessous une tête de t'ao t'ie. Une agrafe analogue de la collection C. T. Loo se différencie, par son disque qui est en jade et par de légères variantes, de celle de la collection Henri Rivière.

IV. DÉCOR RÉALISTE OU EN RONDE-BOSSE

Nous réunirons dans cette catégorie les boucles nées en quelque sorte des précédentes, les dernières de la collection Henri Rivière et des collections Loo et Stoclet dont nous venons de parler. Ce sont des agrafes moins grandes, au décor d'un réalisme qui rejoint la ronde bosse sur certaines agrafes comme le N° 28 de la collection Henri Rivière, qui représente un lapin d'une forme pleine et d'un poids lourd malgré ses dimensions. Il est vrai que ce lapin est aussi large que haut.

Le corps du dragon qui n'était qu'une spirale sur les boucles à traitement biseauté des Ordos, quand il escortait le masque de t'ao t'ie, avait pris un peu de consistance dans les agrafes de la catégorie précédente. Il devient maintenant un corps arrondi, réel, modelé, qui conserve son allure arquée en huit, sa queue en volute tout en restant parfois joint au masque de t'ao t'ie. Ce thème, répété de diverses manières, comporte de grandes réussites plastiques. Au hibou, qui tenait un disque entre ses griffes, succède un ours (collection Coiffard N° 44, ours et hibou), un singe, serrant entre

ses pattes soit une pierre (comme l'ours de la collection Henri Rivière qui appartient à cette même catégorie), soit une étoile comme le singe du Metropolitan Museum, à New York.

Plusieurs agrafes de la collection Henri Rivière font partie de ce groupe. Le bouquetin ramassé sur lui-même, entre autres, révèle une science profonde. Citons aussi la boucle à deux zones, en biseau, que se partagent d'un côté un dragon et une tortue, de l'autre un tigre et un oiseau, dont la qualité égale celle de la boucle précédente.

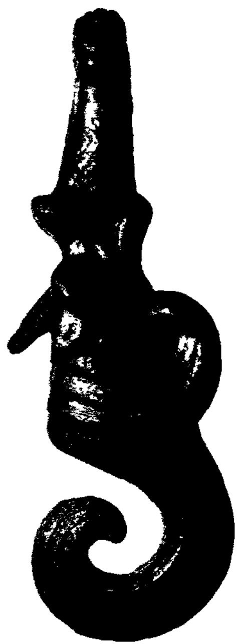
V. AGRAFES LONGUES EN FORME DE DRAGON

Le corps du dragon traité d'une façon très sculpturale forme dans cette série de grandes agrafes de plus de dix centimètres. Sur la boucle A. A. 126 du Musée du Louvre, modèle assez répandu dont nous connaissons plusieurs répliques, le dragon qui est cornu a le corps enroulé, la queue en volute et de sa gueule ouverte sort une tige gravée d'angles et de spirales qui se termine en crochet à tête de monstre. De petits cercles sont gravés sur le corps du dragon (Pl. XXXIV, 18). La patine qui est verdie sur l'agrafe du Musée du Louvre est beaucoup plus sèche et grise sur les trois spécimens de la collection C. T. Loo dont l'un est d'un format plus petit que les autres tout en conservant une forme et un décor identiques. Cette même agrafe au dragon existe au Metropolitan Museum de New York.

Une seconde agrafe du Musée du Louvre (N° 2.970) figure un dragon enroulé, à la queue en volute, sensiblement pareil à celui de la boucle précédente, mais il est traité en relief plus plat ce qui lui donne l'allure d'un dragon pacifique alors que le premier paraît gorgé de force et prêt au combat comme nous l'y verrons sur une boucle de la collection Stoclet, analogue aux deux agrafes que nous venons de citer. Il sera enfin plus assagi et plus stylisé sur la grande et belle boucle de la Freer Gallery, N° 16.233, que nous nommons ici parce qu'elle nous semble l'aboutissement de cette série de dragons mais c'est un spécimen bien postérieur à la dynastie qui nous occupe. On peut joindre à cette catégorie de dragons qui représentent par excellence le thème de l'art chinois dans tous les styles, les N°s 35, 67 et 95 de la collection Coiffard qui complètent, bien que de plus petites dimensions, cet ensemble de dragons au corps sinueux et à la queue en volute.

VI. DRAGONS-SERPENTS

Le dragon, parfois muni de plumes comme dans le spécimen de la collection Henri Rivière, prend la forme du dragon-serpent dans l'agrafe du Musée du Louvre, N° 2.971, où il présente une double boucle. Sur l'agrafe N° 56 de la coll. Coiffard, la boucle répétée est devenue une tresse qui précède à peine le magnifique emmêlement de dragons N° 100 de la même collection où les corps couverts d'écailles des deux monstres sont enlacés en sens contraire. Chaque dragon mord ainsi la queue de l'autre en formant le rinceau (Pl. XXXIV, *21*). On a vu à la période des Royaumes Combattants le début de ces combinaisons d'animaux empruntés à l'art des steppes. Sous les Han, les agrafes reproduisent ces enlacements de bêtes en les stylisant jusqu'au



18



19



20



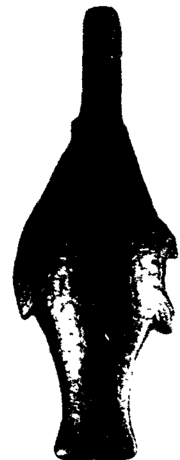
21



22



23



24



27



25







29 26 28

18, 25, 29, *Musée du Louvre ;* 19, 20, 21, 22, 26, 27, 28, *coll. Coiffard ;* 23, *Freer Gallery ;* 24, *coll. Henri Rivière.*

rinceau comme sur la boucle de la collection Raphael qui figurait à l'exposition d'art chinois de Londres.

De nombreuses agrafes sont formées de deux dragons qui s'enlacent tenant parfois dans leurs gueules ou entre leurs griffes des gemmes de couleur. D'autres boucles se composent d'animaux différents comme l'agrafe du Musée du Louvre où un monstre est en train de dévorer un poisson. Il en existe une réplique dans la collection Vignier (à patine plus foncée que sur le modèle du Louvre), et une autre à Berlin. Ces spécimens varient : le monstre tient le poisson tantôt la tête en haut, tantôt la tête en bas.

Ce groupe d'agrafes à combinaisons d'animaux rassemble des boucles assez longues, souvent minces, et si nombreuses que nous ne pouvons que les réunir malgré leur diversité sans pouvoir les décrire suffisamment.

VII. ANIMAL STYLISÉ, GRANDES DIMENSIONS

Mettons dans cette septième et dernière catégorie d'agrafes à décor zoomorphe les grandes agrafes dont la forme est la stylisation d'un animal. Cette stylisation lui conserve cependant un aspect plus ou moins réaliste. Ce sont des silhouettes découpées, souvent ajourées comme celle du dragon conventionnel de la collection C. T. Loo, au contour hérissé de pattes et de griffes. Ce spécimen, originaire de Lo-yang, se retrouve dans la collection Vignier et dans la collection Coiffard, comme le « dieu de la guerre » de la collection C. T. Loo et de la Freer Gallery où un singe armé d'un coutelas, d'une hache, d'un marteau, et d'une petite épée dans chaque patte, forme une pièce ajourée, au bord découpé, en bronze vert et doré (Pl. XXXIV, 23). Terminons les exemples de cette série en indiquant le grand oiseau au corps en volutes de la collection Coiffard, à l'ample et élégante silhouette ajourée. L'agrafe N° 101 de la même collection est analogue mais plus petite et plus réaliste.

AGRAFES DE STYLE HAN À DÉCOR ANTHROPOMORPHE

Jusqu'à présent on connaît peu d'agrafes à décor anthropomorphe avant la dynastie Han ou du moins nous n'en avons rencontré dans les collections connues qu'une seule qui puisse appartenir réellement au style des Royaumes Combattants. C'est celle du Musée du Louvre qui représente une femme vêtue d'un vêtement à coques. Les agrafes à personnages sont rares d'ailleurs, même à l'époque Han où elles ne forment qu'un petit groupe.

Il ne semble pas que l'homme pris comme élément décoratif ait su inspirer l'artiste chinois. Les petits personnages qui décorent certaines boucles sont peu différents les uns des autres et d'un réalisme plat, sans invention, sans fantaisie. On sent que l'animal a été une source d'intérêt plus féconde. Il est traité avec plus de science, de goût, d'originalité. On voit qu'il est préféré.

Les agrafes à décor anthropomorphe sont en général, d'une longueur moyenne, de six à huit centimètres sur presque tous les modèles que nous avons observés. Sur le N° A. A. 132 qui est au Musée du Louvre, trois petits musiciens sont placés côte à côte. L'un souffle dans un instrument qu'on ne peut identifier et les deux autres jouent

du kène (*cheng*). Dans la collection Coiffard nous retrouvons les joueurs de kène au nombre de deux seulement, sur une boucle à patine onctueuse et claire de la vallée du Houai-ho (Pl. XXXIV, 27).

Une autre agrafe représente deux petits personnages debout, pareils comme des jumeaux, et soudés à l'envers par le bouton. Leurs pieds reposent sur deux tiges courtes servant de socles et se réunissant pour former la tige de l'agrafe qui se termine par un crochet dont l'extrémité est cassée (29). Elle appartient au Musée du Louvre comme l'agrafe du style des Royaumes Combattants formée d'un buste de femme, vêtue d'un costume à coques, et dont la particularité est que le costume de la femme laisse les seins à découvert. Ce détail était l'indice paraît-il, d'une catégorie sociale inférieure, d'une esclave, de celle peut-être à qui appartenait la boucle. Il est intéressant de voir une femme vêtue du même costume à coques sur une boucle de la collection Coiffard, ayant cette fois la poitrine recouverte, et munie d'un poignard à la ceinture (28).

Le « guerrier au boutoir » et le « personnage à cheval » sont encore une utilisation chinoise du thème de l'homme sur les agrafes. Le guerrier au boutoir en est la meilleure et la plus répandue. Il figure dans la plupart des collections, parfois même en plusieurs exemplaires (26).

GROUPE DES AGRAFES DE L'ÉPOQUE HAN À DÉCOR NON FIGURATIF

Les agrafes de ceinture de l'époque Han, à décor ornemental sont infiniment nombreuses et variées, plus nombreuses et variées qu'elles ne l'étaient dans le groupe correspondant de l'époque précédente. Ce sont la plupart du temps de grandes boucles, assez minces, en forme de spatule allongée, souvent incurvées et souvent incrustées d'un décor géométrique en pierre ou en métal.

Elles sont généralement en bronze mais on en a trouvé en fer qui ont mal résisté à l'action du temps et quelques-unes en jade, exceptionnellement.

1. AGRAFES COURTES À FORME DE BOUCLIER

La forme de bouclier, déjà apparue à l'époque des Royaumes Combattants et qui est née de la stylisation de l'oiseau, se continue sous les Han. Dans plusieurs collections les agrafes de cette première catégorie sont en fer et recouvertes d'une feuille d'or où est inscrit un dessin géométrique de crochets assez semblables sur les différents exemplaires que nous connaissons. Cependant sur l'agrafe bouclier de la collection C. T. Loo nous trouvons : un décor de lignes droites et doubles aboutissant à des cercles pointés; et sur l'agrafe du Musée du Louvre : des spirales qui alternent. Une boucle de ce type de la collection Henri Rivière présente un dessin plus compliqué et plus rare : un dragon ailé dans des rinceaux, mais malheureusement l'agrafe s'est mal conservée.

2. AGRAFES LONGUES ET MINCES

Cette seconde catégorie réunit de longues boucles minces, en forme de manche de cuillère comme le N° 29, sans décor de la collection Coiffard, où deux nervures

sont à peine marquées sur le bronze poli, ou encore comme le N° 38 de la coll. H. Rivière qui stylise sans doute une feuille d'arbre et le N° 39 de cette même collection qui représente un fragment de bambou aux nœuds bien marqués (Pl. XXXV, 36). Sur certaines agrafes de cette série l'extrémité ou base est moins évasée. Elle figure souvent une tête de t'ao t'ie ou d'animal à oreilles dressées et c'est vers le milieu que le corps de l'agrafe s'élargit un peu (N° 30 de la collection Coiffard et N° 21 de la collection Henri Rivière). Sur cette dernière boucle la tête du dragon est d'une technique remarquable, d'une fonte si parfaite qu'elle fait de cette tête de dragon une des plus belles qu'on puisse voir.

Les boucles à tête de dragon comme crochet, et à tête de dragon ou de t'ao t'ie à l'autre extrémité, ont donné naissance à des boucles similaires dont la partie centrale, divisée en deux renflements longitudinaux, imite les corps des dragons et termine par deux anneaux ces renflements (Pl. XXXV, 34). On le constate sur le N° 36 de la collection Henri Rivière et sur le N° 112 de la collection Coiffard. Très proches de celles-ci sont les agrafes cannelées, limitées à la base par une tête de t'ao t'ie. Il est assez rare de voir les cannelures placées entre deux têtes de t'ao t'ie semblables comme dans le N° 37 de la collection Henri Rivière, plus heureuse dans ses proportions que les agrafes cannelées habituelles (33). Une autre agrafe en forme de vis (35) s'accorde par son aspect général avec les précédentes et avec les suivantes, N° 27 et N° 31 de la même collection, sur la forme longue et mince desquelles on devine des oiseaux aux ailes repliées trop minces et trop stylisées pour ne pas faire partie du groupe à décor ornemental.

Peut-être pouvons-nous mettre dans cette catégorie une agrafe, toujours de la même collection, et unique de son espèce, mais s'apparentant par la forme à celles que nous venons de décrire. C'est une longue agrafe, très lourde, bombée, divisée en deux zones par une étroite bande longitudinale, plate et sans décor. Sur l'une des zones un homme poursuit un tigre qui poursuit lui-même un oiseau, un paon à plumage éployé. Sur l'autre zone, un homme encore poursuit un dragon qui poursuit une tortue. Un décor de spirales accompagne chaque frise décorative à son extrémité. Cette boucle, très belle comme composition et comme exécution, est la seule que nous ayons rencontrée avec une silhouette humaine mêlée à une poursuite d'animaux.

3. AGRAFES INCRUSTÉES

Elles sont peut-être la grande majorité des agrafes de ceinture du style Han. Elles ne sont pas une innovation des Han mais leur abondance, à cette époque, est nouvelle. Toutes les collections connues en possèdent des exemplaires nombreux qui présentent une forme à peu près invariable en général : longue, mince, souvent cambrée, en spatule allongée, parfois tripartite.

Il y a plusieurs façons d'incruster les agrafes :

1. Sur certaines agrafes de la vallée du Houai-ho, l'incrustation est un pavage de turquoises analogue à celui des agrafes incrustées de turquoises de l'époque des Royaumes Combattants. Les petits fragments de pierre sont sertis par groupes d'un fil d'or qui forme un dessin irrégulier, rappelant par fois les écailles du dragon comme sur une boucle du Musée de Stockholm.

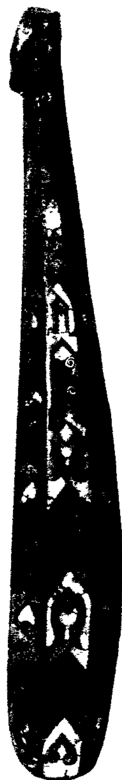
2. L'agrafe en forme de spatule allongée offre une surface bombée, souvent tripartite, avec des cavités formant soit un décor floral, soit un décor zoomorphe stylisé, soit un décor purement géométrique. Ces cavités devaient être remplies avec des pierres taillées. Parfois il ne subsiste que le décor en creux ou en relief, comme sur la boucle N° 119 de la collection Coiffard où les incrustations de pierres ont disparu. Sur la boucle N° 135 de la même collection, le décor incrusté en malachite est intact. Il est formé de losanges et de triangles dessinés par des filaments d'argent qui se terminent en crochets simples ou en volutes doubles. Quelques petits cercles en or sont incrustés dans les losanges parmi les pierres. Ce genre de boucle est fréquent. Elles sont en général, grandes et lourdes. La collection Henri Rivière en possède un exemplaire, plus précieux, d'une technique raffinée, et elle possède deux spécimens, d'une extrême beauté, d'agrafes incrustées d'or et d'argent. Ce sont deux boucles de vingt centimètres, en bronze, en forme de spatule allongée, et incurvée, divisées en trois plans. Sur l'une se dessine un corps de dragon en spirale qui s'amincit pour finir en vrille. Le fond est un décor géométrique d'or et d'argent. Sur l'autre, analogue de forme et de dimensions, le décor géométrique du fond est incrusté d'or et d'argent enrichi de malachite. Au lieu d'un seul dragon qui serpente nous avons maintenant deux dragons aux corps enlacés formant rinceau. Sur une autre boucle encore, le dragon ailé a le corps incrusté de spirales. Ces grandes agrafes incrustées d'or, d'argent et de pierres, peut-être les plus belles parmi les agrafes incrustées, stylisent le dragon, en spirale ou en rinceau, en combinaisons innombrables (Pl. XXXV, 31).

Dans ce groupe ornemental des agrafes de l'époque Han nous rencontrons d'abord des agrafes où le métal intervient peu parmi les pierres. Il les cerne d'un fil d'or ou d'argent. Sur d'autres, les incrustations de métal alternent avec les incrustations de pierres. Les boucles d'or et de turquoises à décor géométrique existent dans toutes les collections. Elles se ressemblent d'ailleurs. Quelques-unes présentent un dessin plus rare comme la boucle de la collection Winthrop à New York, ou celle de la collection Stoclet.

Souvent aussi les agrafes incrustées sont décorées uniquement avec du métal. La boucle N° 118 de la collection Coiffard en est un exemple. D'une conservation parfaite, large et bombée, en forme de spatule, elle est incrustée d'argent. Le décor se compose de rinceaux zoomorphes accompagnés de motifs spiralés. La partie élargie de l'agrafe présente un décor en argent incrusté de lignes transversales se coupant et formant en bordure deux triangles garnis de spirales. Le même modèle se trouve dans la collection C. T. Loo, mais incrusté d'or.

Sur la plupart des agrafes incrustées d'or et d'argent, le décor géométrique forme des triangles et des losanges, parfois simples, parfois compliqués de crochets et de volutes. A travers les ornements divers on peut toujours lire le dessin fondamental de losanges qui persiste. Sans doute est-il la stylisation dernière des dragons enlacés ? Les dragons des boucles de la collection Henri Rivière formaient des anneaux réguliers que nous retrouvons sur maintes agrafes avant de devenir le rinceau très stylisé, qui précède le losange. On est frappé de l'origine zoomorphe de bien des thèmes géométriques de l'ornementation chinoise.

Les losanges qui forment le dessin fréquent des boucles incrustées d'or et d'argent,


30


31


32

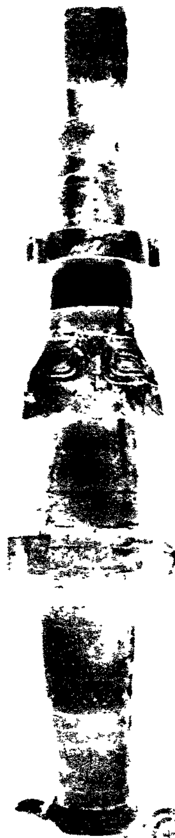

33


34


35


36


37


38


39


40

30 à 36, *coll. Henri Rivière ;*
37, *Musée du Louvre ;* 38, 39, *coll. Winthrop* (très réduites); 40, *Museum of Fine Arts, Boston* (très réduite).

accompagnés de triangles en bordure, sont remplacés sur une agrafe tripartite de la collection Henri Rivière par une combinaison de crochets et de petits rectangles en zigzag d'une finesse singulière. Il fallait une habileté sans égale pour arriver au résultat obtenu par les techniciens chinois. Ils assemblaient de minuscules fragments de métal d'une épaisseur infime, les sertissaient, et conservaient à la boucle l'aspect parfaitement uni que nous constatons aujourd'hui sur les nombreux spécimens que le temps a laissés intacts.

3. Cette application du métal qui réclame tant de patience s'est exercée d'une façon plus étonnante peut-être en Chine sur certaines boucles de ceinture où, sur un fond clair d'argent par exemple, les techniciens posaient, en la faisant adhérer une feuille extrêmement mince d'un métal plus foncé ou vice versa, découpée en motif ornemental. Tantôt le motif est foncé sur fond clair comme sur l'agrafe du Musée du Louvre décorée d'un dragon (Pl. XXXV, 37), tantôt le motif est clair sur fond foncé. Ce procédé de niellage est si parfait qu'on a l'impression que le dragon stylisé est peint plutôt qu'incrusté. Les collections du Musée asiatique de Stockholm renferment de beaux et nombreux spécimens de ce type d'agrafes.

4. On a recours aussi au poinçonnage et au martelage pour faire adhérer le métal sur le corps de l'agrafe. Mais ce procédé qui décore les boucles de points d'or minuscules formant parfois tout un motif, serré et léger comme une Voie Lactée, semble plus tardif que l'époque Han et surtout en faveur sous les Six Dynasties.

AGRAFES LONGUES INCRUSTÉES DE JADE

Quelques agrafes de grande taille et d'une richesse extrême peuvent constituer un groupe à part parmi les agrafes de l'époque Han. Elles sont particulièrement somptueuses et étaient peut-être destinées à de hauts personnages ou consacrées à des cérémonies d'apparat. Parfois en or massif, elles sont incrustées de jade, ou de cristal de roche ou de pierres précieuses, formant une composition embellie d'un décor gravé sur le métal ou sur la pierre. Parmi les plus célèbres, citons l'agrafe incrustée de jade de la collection Stoclet qui figurait à l'exposition de l'Orangerie, le N° 33.404 du M.F.A. de Boston (Pl. XXXV, 40), incrustée de jade, d'ivoire, de bois laqué, gravé en or et décorée sur le profil d'un long dragon à œil d'argent. Citons aussi les magnifiques exemplaires d'or massif et de jade de la collection Winthrop qui ressemblent à des joyaux de couronnement, triomphal aboutissement de l'agrafe à une époque plus tardive (Pl. XXXV, 38 et 39).

En terminant, nous insistons encore sur l'intérêt qu'il y a à étudier ces objets familiers et d'usage courant, où l'artiste, — bronzier, sculpteur, décorateur, — se sent plus libre et se laisse mieux aller à son inspiration. On pourra suivre l'évolution de l'art chinois, sur les agrafes, avec plus de profit peut-être que dans les vases de bronze à caractère rituel où l'artiste est obligé de respecter les formes traditionnelles, tandis que la plus grande fantaisie et le goût le plus délicat ont présidé sans entraves à l'élaboration des boucles de ceinture, d'un art toujours renouvelé et vivant.

SOLANGE LEMAÎTRE.

Three Stages in the Evolution of Chinese Sculpture

In the evolution of Buddhist sculpture in China one may indeed (as I sometimes have pointed out) distinguish a period of transition which formed the bridge between the preceding archaic period and the subsequent epoch of full artistic maturity. It was of comparatively short duration, corresponding approximately to the reigns of the Northern Chou and Ch'i and the Sui dynasty (c. 550-618), lasting thus for only about a generation, but the production of religious sculpture grew quite abundant, and within this span of 60 or 70 years one may observe a steady progress in the development of the sculptural forms, a gradual evolution of style leading from the relatively abstract linear mode of expression of the archaic period to the full plastic rendering of tridimensional forms which was reached at the beginning of the T'ang dynasty. This might, indeed, be demonstrated through the description of a number of dated specimens which illustrate the successive stages in the evolution of style, a study which, however, must be left over for another occasion. Here it should simply be pointed out that the transformations which took place were due not only to the gradual ripening of the Chinese genius but also to foreign influences. The contact between certain centres of Buddhist activity in northern India and in China seems to have been well developed during the second half of the sixth century, and this served to open the way for new artistic influences. The Gupta art of India became evidently better known in China at this time than it had been heretofore and reached an increasing importance as a model for the Chinese sculptors. This becomes most evident towards the end of the transition period, during the great revival of Buddhist religion and art provoked by the first Sui emperor, but it is also to some extent noticeable in the somewhat earlier statues, made during the Northern Ch'i dynasty. Such was the general flow of the stylistic evolution, but it was by no means uniform all over the country. On the contrary, there were many local variations. The foreign influences were felt to a varying extent at the different centres of artistic activity and transformed according to the indigenous traditions of style prevailing at these centres. The Gupta models became thus of far greater importance to the artists who executed the marble sculptures in western Hopei than to their competitors in southern Shansi who worked mainly in sandstone.

The statue to which we here wish to draw attention belongs to the latter group (Pl. XXXVI, *a*). It is executed in a dense grayish sandstone of the kind that generally was used by the sculptors active in the neighbourhood of Lu-an-fu. The stone was covered by a white slip, and on this pigments of various colours and gold were applied, but only slight traces of the colouring are still to be seen. It represents a standing

Bodhisattva in life size (height 167 cm.) who in consequence of the small (Amitābha) Buddha in the diadem may be called a Kuan-yin. The hands and lower ends of the scarves are missing, but otherwise the statue is well preserved and makes altogether an imposing impression by its massiveness and well unified shape. The form is somewhat flat, but the contours over the arms and the long scarves are slightly curving, tending to suggest an ovoid formula. The Bodhisattva attire is uncommonly rich, its ornamental elements being executed in high relief with utmost care; the necklace has become a broad breast plate, from which three pendentives (of metal or stone) with tassels are suspended, the large buckle on the chest or waist in which the long chains which fall over the shoulders and loins are looped, is formed in the shape of an open lotus flower, and from this hangs furthermore a long heavy pendant of ornamental stones, metal plaques and ribbons which reaches below the knees. Even at the hem of the *dhoti* there are tassels and small pendants which all would serve to produce a tinkling musical sound if the figure were to move. The costume itself consists of a tightly fitting tunic which leaves the neck bare, an upper garment and a dhoti which is laid in pleated folds, and furthermore long scarves which are fastened in the diadem and fall down over the arms almost to the feet (though now partly broken). The lower hem of the tunic forms an undulating line, whereas the dhoti ends in a somewhat irregular zig-zag; these two different patterns of rhythmic arrangement may be taken to indicate that the statue is a product of the transition period. In other words : the archaic manner of arranging the hem in pointed lobes is still lingering here to some extent, though combined with a freer wave-line (in the tunic) which however has not as yet been developed into the regular spiral pattern so characteristic of the statues executed in the Sui dynasty.

These elements of stylisation as well as the full and broad type with its youthful expression offer sufficient reason for the dating of the statue to the end of the Northern Ch'i dynasty (550-577) when figures of similar type and patterns were produced in good numbers, particularly in southern Shansi. Several of them have found their way to western collections; a quite similar Bodhisattva was, a few years ago, in the possession of Dr. Burchard in Berlin and a much larger one belongs to Messrs. C. T. Loo & Co. in Paris (reproduced in " The Burlington Magazine," March 1938). These statues which show the closest stylistic correspondances with the Bodhisattva here under discussion have no inscriptions, but two minor, rather less important, specimens of a similar type, which I reproduced in my *History of Early Chinese Art*, vol. III, pl. 63, are dated in the years 570 and 576 respectively. Anyone who will take the trouble of examining the illustration referred to, may convince himself of the general correspondance between these two figures on the one hand and the Bodhisattva statue now in M. Michon's possession on the other hand. They are obviously products of the same local school and epoch, even though the latter figure is superior as a work of art. It may furthermore be noticed that the two dated figures are not quite uniform; while the earlier one (dated 570) is comparatively flat and formless and shows a somewhat irregular arrangement of the fold design, the latter (dated 576) is modelled into a more pillar-like shape and its fold design is perfectly unified according to definite patterns. It approaches in this respect the statues made at the beginning of the Sui dynasty.

The larger and more important statue described above holds evidently a place half way between the two dated specimens; the stylisation of the folds and hems has not yet reached the stage illustrated by the later specimen but is further advanced than in the earlier one. Consequently, it may be dated with the greatest probability about 575, or shortly before, and is altogether a most characteristic and attractive specimen of the transition period.

The other large statue (height 152 cm.) here reproduced which also belongs to M. Michon (Pl. XXXVI, *b, c, d*) represents the fully matured plastic style of the T'ang period. It is executed in hard grey limestone of a kind that was preferably used by the sculptors of Honan and eastern Shensi. The motif may be interpreted as a Śākyamuni Buddha, because his right hand is resting on the knee, pointing downwards : apparently in *bhumisparśa mudrā*, a gesture which is used only for Śākyamuni. The left hand is now missing, but it seems evident that it was raised in the *abhaya mudrā*. The figure sits on a lotus throne, raised on a quadrangular pedestal, decorated on its three visible sides with low reliefs, representing a seated lion, a *t'ao-t'ieh* mask, and a tiger which is lying on its back as if it had been killed (possibly a suggestion of the evil force of nature, subdued by the spiritual power of the Buddha). The figure is modelled in the round, but behind the head and the shoulders are considerable remains of a large circular halo which, no doubt, had the shape of an open lotus flower and formed a decorative background for the very powerful head. The relative flatness of the earlier statue has given place to a full modelling in the round; the torso is very broad and heavy, the limbs are thick and the fullness of the forms is furthermore emphasized by the treatment of the mantle which leaves the upper part of the breast bare and fits tightly over the shoulders, the waist and the loins. The folds are simply thin creases, arranged in a succession of long curves describing a well unified wavy rhyhm and contributing to accentuate the somewhat bulky roundness of the body and the limbs. Nothing could be more unlike the linear fold patterns of the statues of the preceding period; the sculptors are no longer satisfied with an ornamental treatment of the garments but utilize these as integral parts of the sculptural form which is brought out with its full tri-dimensional value. The statue is as a whole a perfectly characteristic example of the period of maturity (which corresponds to the first century of the T'ang dynasty), when plastic art in China reached a hitherto unknown degree of national independence and the foreign influences were transformed into a native Chinese style of remarkable power, amplitude and pathos.

Buddha statues of this particular kind and compositional type are by no means uncommon. Similar ones may be seen for instance in the museums in Chicago and Berlin, the former dated in the year 705, the latter 719. The composition is the same in both instances, the Buddha being placed on a raised throne with the one hand in the *bhumisparśa mudrā* and the widely separated feet supported by lotus-flowers, but these statues are smaller and far less imposing as works of art. Rather superior examples of the style and compositional arrangement may be seen in the series of high reliefs from Pao-ching Ssŭ in Sian-fu which now belong to Marquis Hosokawa in Tokyo (formerly in Mr. Hayasaki's collection). Some of them are reproduced in my book on *Chinese Sculpture* (vol. III, pl. 393-397), and among these I would in this connection


a


e


f


b


c


d

Buddhist Statues. *Coll. Michon, Paris.*

a. Kuan-Yin. Sandstone. H. 1.67 m. Ca. 574 A.D. *b, c, d.* Śākyamuni. Limestone. H. 1.52 m. Ca. 705 A.D.
e, f. Ta Shih-Chih and Kuan-Yin. Wood. H. 1 m. Chin Dynasty.

particularly lead the attention to the example on pl. 397, where the Buddha is seated in the same position as in the statue here under discussion. It makes no great difference that the figure is attached to a background slab and placed under a canopy, because it is, nevertheless, modelled almost in the round and draped in the same fashion as the statue described above. The relief is dated in the year 704 and there are other reliefs in the same series with quite similar Buddhas, dated a year earlier or a few years later. The whole series was evidently executed at the very beginning of the 8th century, and we need not hesitate to assign approximately the same date to the Buddha statue in M. Michon's possession. It reveals the same stage in the evolution of style, though obviously with somewhat different individual features. It is not a product of the same local school as the reliefs from Sian-fu, but may rather have been made in the province of Honan, possibly in the neighbourhood of Loyang where the sculptural activity at this time was very intense and successful.

In addition to these stone sculptures may be mentioned two somewhat smaller (height 100 cm.) wood figures (also belonging to M. Michon) which interest us in this connection as characteristic examples of a following stage in the evolution of style (Pl. XXXVI, *e*, *f*). The two statues which evidently form a pair represent standing Bodhisattvas of closely corresponding type, both in the same posture and with the same attire, the only difference being that the diadem of one of the figures is decorated with a small Buddha in a niche and in the other instance with a *cintāmani* (the flaming jewel). The former figure is thus obviously meant as a Kuan-yin (Avalokiteśvara), whereas the other probably represents Ta Shih-chih (Mahāsthāmaprāpta), the Bodhisattva who usually forms a pair with Kuan-yin when placed at the sides of a Buddha. A further characterisation of the Bodhisattvas may have existed in the shape of some attributes, carried in the hands, but as these are now broken, we can quote no further support for their appellation.

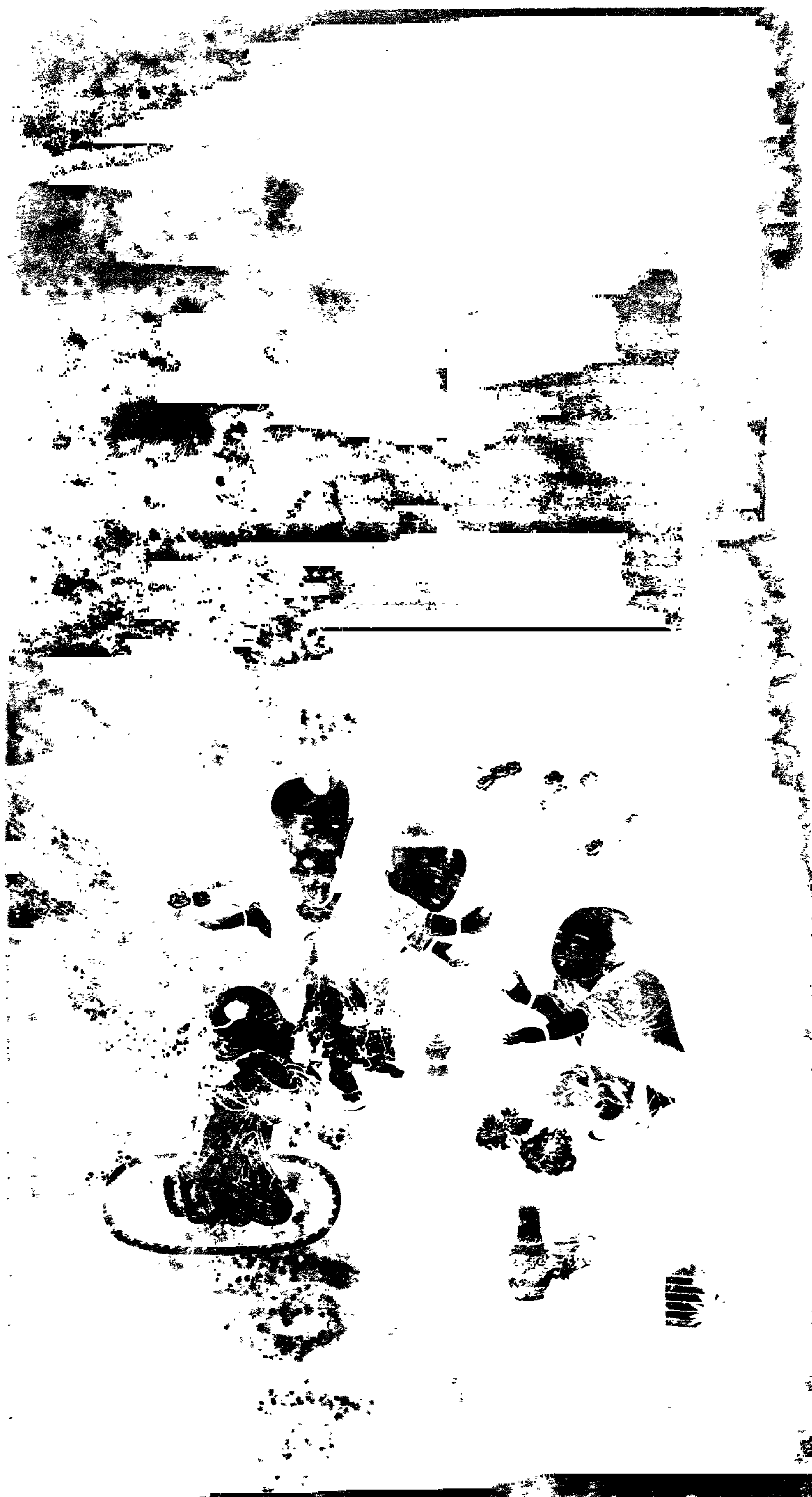
From a stylistic view-point these statues hold a prominent place among the numerous wood sculptures which were executed in norther China during the domination of the Chin dynasty, while the national Sung dynasty was confined to the provinces south of Yang-tzŭ. Buddhist sculpture and architecture was at the time revived with great zeal; a large number of temples and pagodas were erected and masses of sculptures executed in wood, clay and lacquer to decorate the new sanctuaries. It is obvious that the rulers of this Tartar dynasty took a pargicular interest in the revival of religious art, and this was mostly carried out in adherence to the principles of style and construction which had been developed in the T'ang period. It thus happens that several of the pagodas built under the Chin show a very close similarity with those of T'ang times and that the style of the best sculptures made at this period has something of the same opulence and maturity that characterize the fully developed T'ang Buddhas and Bodhisattvas. But, as usually is the case in artistic revivals of a similar kind, the decorative features of the models were soon exaggerated, the forms were made still broader and heavier, the play of light and shade was emphasized in the modelling and treatment of the draperies, and colour was used abundantly. This led to the creation of sculptures which sometimes remind us of European Baroque art.

The tendency is, however, less obvious in the earlier examples of this revival

of Buddhist sculpture in northern China, such as for instance the two standing Bodhisattvas here reproduced. They still retain much of the strength and dignity of T'ang art. The sculptured form is perfectly unified and harmonious, though the modelling and cutting of the folds of the garments and the floral ornaments of the diadems is carried out in a quite different way than on the statues of the T'ang period The garments are no longer utilized to emphasize the plastic form as such, but rather for the purpose of creating a more naturalistic pictorial surface effect, which furthermore was heightened by abundant colouring. But the form has not as yet been dissolved in a play of light and shade as later on becomes the case; it asserts itself quite strongly under the rich and heavy garments.

Larger Bodhisattva statues of a somewhat similar type may be seem in the Royal Ontario Museum in Toronto, and one of these is said to have contained a tablet with an inscription of the year 1106. However this may have been, it seems most probable that the two Bodhisattvas here illustrated were made at the very beginning of the 12th century when the earlier traditions of style still exercised a guiding influence on the masters who contributed to this significant revival of Buddhist art in north China.

OSVALD SIRÉN.



1

Sou Han-tch'en (XII[e] siècle). Enfants jouant à la célébration du Bain du Bouddha.
(*Musée de la Culture orientale, Moscou.*)

Une peinture de Sou Han-tch'en dans un musée de Moscou

Dans les archives du Musée de la Culture orientale *(Musei Vostotchnych Kultur)* à Moscou se trouvait une peinture chinoise sur soie, en couleurs, demeurée jusqu'alors négligée malgré sa grande valeur artistique. Elle représente quatre enfants jouant, et porte la signature du peintre, Sou Han-tch'en (1) (FIG. 1, PL. XXXVII).

Après avoir très soigneusement étudié le style de l'œuvre et les textes, examiné les matériaux, rapproché cette peinture des œuvres connues de Sou Han-tch'en, je crois pouvoir affirmer que nous avons affaire ici à une œuvre originale, non pas à une copie postérieure ni même contemporaine du maître, comme c'est souvent le cas, même en ce qui concerne Sou Han-tch'en précisément.

Ce que nous savons de lui se réduit à peu de chose. Ce peintre éminent de l'époque Song, né à K'ai-fong, capitale des Song du Nord, et que nous savons avoir été encore vivant en 1167, fut d'abord peintre de la cour sous Houei Tsong des Song du Nord. Plus tard, après le transfert du gouvernement (1127) à Hang-tcheou (alors nommée Ling-ngan) la belle capitale des Song du Sud, nous voyons Sou Han-tch'en travailler dans l'académie de peinture à la cour de Kao Tsong. Dans l'ère Siuan-ho (1119-1126), il atteint le haut grade de *tai-tchao* et au début de l'ère Long-hing il reçoit le titre de *tch'eng-sing-lang*, qui témoigne assez en quelle estime le tenait son protecteur impérial. Les détails de la biographie de ce maître notable se trouvent dans le *Nan Song Yuan houa lou*, dans le *T'ou-houei pao kien*, dans le *Yen-chi-chou-houa-tsi*. Élève de Lieou Tsong-kou de K'ai-fong (lui-même *tai-tchao* à la cour de Houei Tsong), Sou Han-tch'en fut aussi son successeur dans une certaine tradition artistique et technique. Les textes chinois relatifs aux peintres le signalent comme un grand maître de la peinture murale religieuse et comme un spécialiste distingué des scènes enfantines. De ses œuvres, il ne nous reste que quelques rares spécimens en Chine et au Japon et une feuille d'album à Boston; jusqu'à présent on ne connaissait pas une seule œuvre authentique de lui dans les musées d'Europe.

Cinq peintures de Sou Han-tch'en conservées au Musée du Palais à Peiping sont reproduites dans les volumes du *Kou kong chou houa tsi* et toutes les cinq ont pour sujet des scènes enfantines. Deux d'entre elles, le *Houo lang t'ou* (2) et le *Ts'ieou t'ing hi ying t'ou* (3) qui représente deux enfants jouant dans un jardin (FIG. 5, PL. XXXIX) figuraient à l'exposition de Londres en 1935-36 et sont reproduites dans le catalogue; elles ne sont signées ni l'une ni l'autre.

(1) Les renvois se rapportent aux caractères donnés à la fin de l'article.

Une réplique du *Houo lang t'ou* — le Marchand de jouets — se trouve dans la collection privée de M. Nezu au Japon. Le Musée de Stockholm possède également une variante du « Marchand de jouets » que l'obligeance du professeur O. Sirén nous permet de reproduire ici (FIG. 3, PL. XXXIX). Bien que la composition soit manifestement inspirée par Sou Han-tch'en, et en dépit de plusieurs magnifiques cachets, dont deux se rapportent à Tchao Mong-fou, il est hors de doute que cette peinture de Stockholm n'est pas de la main de Sou Han-tch'en; c'est peut-être une jolie copie de l'époque Ming?

Assez différente par le sujet et le style des autres œuvres connues de Sou Han-tch'en, l'agréable page d'album de Boston représente une dame devant sa table de toilette; cette peinture porte la signature du maître, et M. O. Sirén l'a reproduite dans son *Histoire de la Peinture chinoise*, II, pl. 39.

La peinture de Moscou, qui a la forme d'un *koua tchou houa* (4), exactement un « kakemono », haut de 1 m. 54, large de 0 m. 81, taché d'humidité dans sa moitié gauche, est dans le style *kong-pi* (5), la « manière laborieuse » ou soignée. Par son sujet, sa composition et son style, elle entre bien dans la série des œuvres de Sou Han-tch'en connues à Pékin. Elle représente un jardin avec arbres, fleurs, etc., où quatre enfants s'amusent à imiter les grandes personnes en célébrant le Bain du Bouddha nouveau-né. La fête du Bain du Bouddha *(Yu Fo)* (6) a lieu le 1er jour du VIe mois du calendrier chinois.

A droite un enfant, un genou en terre, tend les bras vers une aiguière au moyen de laquelle un autre enfant asperge une petite statuette du Bouddha tenue par le premier; c'est le Bouddha nouveau-né, un bras levé, debout sur un haut socle de lotus au milieu d'une petite cuvette de métal. Le troisième enfant tient d'une main un bol plat où il y a des fleurs, et de l'autre main des fleurs coupées, dont il veut apparemment faire l'offrande au Bouddha. Le quatrième enfant est à genoux sur un petit tapis ovale, les mains dévotement jointes, et il adresse ses prières au Bouddha.

La scène est peinte avec un sentiment d'humour délicat. En contraste avec les autres tendances de la peinture sous les Song, les peintres de l'académie s'efforçaient de donner des images réalistes du monde environnant; ils choisissaient leurs sujets dans la vie courante, et restaient pour la plupart fidèles à la manière *kong pi.* Cette recherche du réalisme se voit aussi dans notre peinture de Sou Han-tch'en. Les petits personnages enfantins sont dessinés avec une grande justesse d'observation; leurs mouvements arrondis, l'expression concentrée de leurs visages aux yeux un peu bigles, aux sourcils levés, leur grand sérieux dans l'accomplissement de ces rites, tout cela est rendu avec beaucoup de finesse psychologique et ne manque pas de bonheur au point de vue de l'anecdote.

La composition est tranquille, harmonieuse, bien assise par la verticale de l'arbre et l'horizontale de la balustrade de jardin; le tronc puissant qui se dresse derrière les enfants fait un contraste heureux avec la petitesse de leurs personnes. Au premier plan, sur un banc de pierre assez large, sont posés un vase de pivoines, quelques rouleaux d'Écritures maintenus par un foulard noué, une petite cuvette de bronze, une coupe et des livres : c'est une délicate nature morte dans un coin du tableau.



2

Détail de la peinture précédente (pl. XXXVII).

Le métier s'accorde bien avec cette haute qualité de la composition; le coup de pinceau est sûr et fin; il atteint à la perfection dans la figuration des branches et des fleurs, dans les plis des vêtements et jusque dans les moindres détails (Pl. XXXVIII). Les petites mains enfantines sont d'une grâce remarquable, notamment celle de l'enfant qui tient une fleur entre le pouce et l'index, les autres doigts diversement repliés.

La beauté calligraphique du trait trahit nettement l'influence d'une manière fort développée à l'époque Song, le *chouei mo sie yi* (7), reconnue comme moyen d'expression surtout dans la peinture au lavis, et représentée éminemment par les grands maîtres tels que Leang K'ai, Ma Yuan, Hia Kouei, etc.

Avec le temps, les couleurs ont perdu une grande partie de leur luminosité, mais leur harmonie délicate subsiste encore. Les tons gris-vert des aiguilles de pin et des feuilles de bananier, les couleurs rougeâtres de deux vêtements, le bord bleu-vert clair du tapis ovale, les rameaux de corail sur le vase blanc font un accord d'un charme singulier avec le fond de la toile de soie, devenue brune au cours des siècles.

L'authenticité de cette peinture est encore confirmée par la qualité de la toile et de l'encre, la technique des pigments, la présence de la signature et du cachet.

La soie est épaisse, à fils fins; c'est le type même des toiles de soie de l'époque Song.

Les couleurs sont appliquées en couches égales directement sur la soie. C'est une particularité de la technique de Sou Han-tch'en qui fait contraste avec le métier de beaucoup de peintres Song; les adeptes des *tsing lu chan chouei* (8) par exemple (« paysages bleus et verts ») peignaient sur une couche d'alun. Les textes nous apprennent que Sou Han-tch'en tenait sa technique de son maître Lieou Tsong-kou (cf. *Houa che houei yao, Houa ki* publié en 1167 par Tang tch'ouen; *T'ou houei pao kien,* publié en 1365 par Hia Wen-yen).

La signature du maître est apposée dans l'angle de droite, sur le bas du tronc du palmier : ce sont les deux caractères *Han tch'en* écrits dans la forme *tchouan* (9). En l'examinant de près, on reconnaît que les traits d'encre de la peinture et les caractères de la signature sont de la même main : ici comme là l'encre est de la même épaisseur et de la même intensité.

Au-dessous de la signature du maître se voient trois cachets rouges. Le déchiffrement des deux premiers est rendu difficile par l'usure. Le premier pourrait peut-être se lire *Tchang che sseu yin* (10), le second *Kouang ngan wai che* (11). Le troisième, placé au-dessous tout contre le bord inférieur, est mieux conservé; on y lit clairement les caractères Yu Tsi (12).

Yu Tsi est un personnage bien connu (1272-1348), écrivain et critique d'art de l'époque Yuan, auteur d'un ouvrage en cinquante volumes, le *Tao yuan siue tcheou lou;* il fut célèbre comme connaisseur en peintures et en calligraphies. Il est superflu de souligner que l'expertise favorable de ce Yu Tsi ajoute à la peinture du Musée de Moscou une valeur toute particulière.

La comparaison de cette œuvre avec d'autres peintures connues de Sou Han-tch'en fait ressortir beaucoup de traits communs. Ce sont d'abord de grandes analogies

dans le schéma de la composition entre celle-ci et les peintures de Peiping, le *Ts'ieou ting hi ying t'ou* (FIG. 5) et le *Hi ying t'ou* (FIG. 4, PL. XXXIX) ainsi que la feuille d'album de Boston : on y voit Sou Han-tch'en affirmer encore les verticales soit par des rochers escarpés, soit par un tronc d'arbre ou un paravent. Le maître a, semble-t-il, une prédilection pour les balustrades qui lui servent à articuler ses tableaux au point voulu de leur hauteur. Enfin le même coup de pinceau clair, précis jusqu'au moindre détail, se retrouve dans la page d'album de Boston et dans deux peintures de Peiping, le *Ts'ieou t'ing hi ying t'ou* (FIG. 5) et le *Tchong wou ying hi* (13) (FIG. 6, PL. XL). En outre, les peintures de Peiping nous montrent dans leurs poses caractéristiques chacun des types d'enfants du tableau de Moscou. Les détails chers au peintre : les bancs, les cuvettes de métal, les vases, les fleurs, reviennent dans plusieurs de ses œuvres, très semblables pour la forme et le rendu. La petite peinture d'album de Boston contient une jolie nature morte qui rappelle beaucoup le détail de notre kakemono de Moscou. Dans le *Tchong wou ying hi* de Peiping (FIG. 6) — de tous ces tableaux le plus voisin de celui de Moscou par le motif — figure la même statuette du Bouddha enfant au bras levé. On l'aperçoit dans la partie de droite, portée sur une petite table par deux enfants. L'une et l'autre composition représentent, comme on voit, la célébration d'une cérémonie bouddhique par des enfants.

Peut-on dater avec un peu plus de précision notre peinture de Moscou ? On peut admettre qu'elle appartient à la première partie de la carrière de Sou Han-tch'en, c'est-à-dire aux dernières années des Song du Nord, de même que les tableaux de Peiping qui sont de la même manière. Elle représente en effet une scène du culte bouddhique dans l'esprit badin qui est caractéristique de la jeunesse du maître. Ce n'est pas, sans doute, par un pur hasard que Sou Han-tch'en, peintre de la cour, crée cette composition à l'époque même où le bouddhisme subit une éclipse temporaire dans l'entourage de l'empereur, où le système philosophique *Li-hio* est en pleine vogue, où la secte Tch'an commence à supplanter le bouddhisme orthodoxe. Houei Tsong était taoïste; il s'intitulait *Tao Yuan Houang ti* (Premier empereur taoïste). Cette époque de dissolution des idées bouddhiques traditionnelles était bien celle où le maître pouvait se permettre de représenter « à la blague » un rite bouddhique tout en donnant libre carrière à son talent particulier pour les scènes enfantines et humoristiques.

Les textes nous apprennent que dans la seconde moitié de sa carrière, sous les Song du Sud, Sou Han-tch'en fit surtout des peintures murales bouddhiques et taoïques. On lui devait de nombreuses figures de saints personnages dans les temples des environs de Hang-tcheou, le Wou cheng miao entre autres (cf. *Houei che pei k'ao*). Mais ces œuvres ont disparu avec les temples qu'elles embellissaient.

Le tableau de Moscou offre encore l'intérêt de son sujet assez exceptionnel; il est fort rare, en effet, que les enfants soient représentés dans l'ancienne peinture chinoise.

La classification rigide des motifs par l'académie des Song conduisait les peintres à une spécialisation étroite dans certains sujets. Au sein de la peinture de genre — en l'espèce de scènes de la cour — que Tcheou Fang et Tcheou Wen Kiu notamment



3



4



5

3. *Houo lang t'ou,* copie Ming (?) d'après Sou Han-tch'en. Phot. communiquée par M. O. Sirén. (*Nationalmuseum, Stockholm.*)

4. *Hi ying t'ou.* (*Musée du Palais, Peiping.*)

5. *Ts'ieou t'ing hi ying t'ou.* (*Ibid.*). D'après le *Kou kong chou houa tsi.*



7

7. *Wou jouei t'ou.* (*Musée du Palais, Peiping*)
D'après le *Kou kong chou houa tsi.*

6

6. *T'chong wou ying hi.*

avaient représentée sous les T'ang et à l'époque des Cinq Dynasties, les scènes de jardin peuplées de dames et d'enfants constituaient une sorte de sous-catégorie particulière. C'est de là qu'était sortie, comme une branche indépendante, la peinture d'enfants que Sou Han-tch'en cultiva avec éclat. Avant lui, peu de peintres avaient traité les scènes enfantines isolées; on peut citer « La nourrice et l'enfant » de Tchang Siuan (fin des T'ang), les « Enfants jouant » de Wang K'i-han, et « L'Enfant aux guimauves » de Tcheou Wen-kiu (Cinq Dynasties) au Musée de Boston.

Après Sou Han-tch'en, d'ailleurs, les scènes enfantines ne seront pas moins rares. Ses élèves Souen Pi-ta et Tchen Tsong-hiun n'en ont point laissé. A l'époque Yuan, le thème des enfants jouant *(Hi ying t'ou)* passe aux mains des peintres anonymes, des « peintres-artisans ». A l'exception de Tsien Siuan (époque Yuan) qui a fait des « Enfants jouant » et de Ting Yun-p'eng (époque Ming) auteur d'un tableau intitulé « Enfant et fleur », il semble qu'aucun peintre marquant n'ait traité ce genre de sujets. C'est donc à bon droit que Sou Han-tch'en est désigné dans la littérature chinoise comme le plus grand peintre d'enfants.

Le Musée de Moscou paraît donc posséder une œuvre importante de l'époque Song qui se distingue à la fois par sa rareté et par son excellence au point de vue artistique.

DITA NEUMANN.

1 蘇漢臣
2 貨郎圖
3 秋庭戲嬰圖
4 掛軸畫
5 工筆
6 浴佛
7 水墨寫意
8 青綠山水
9 篆
10 張氏私印
11 廣安外史
12 虞集
13 重午嬰戲
14 五瑞圖

Documents pour l'art comparé de l'Asie septentrionale

LE DÉCOR GÉOMÉTRIQUE DE LA BRODERIE DES FINNOIS ORIENTAUX

Les deux études précédentes *(Bois de renne gravés de Laponie* et *Thème des deux chevaux dans la broderie finnoise)* (1) nous ont déjà familiarisés avec certains procédés de dissection des thèmes graphiques. Nous avons pris, tout d'abord, deux exemples qui, à première vue, semblaient ne devoir intéresser qu'une zone fort peu étendue (la cuillère et le couteau lapons). Pour l'un et pour l'autre, nous avons recherché, dans tout l'Ancien Monde, les exemples qui pourraient expliquer leur forme particulière. Nous nous sommes alors aperçus qu'en réalité, cuillère et couteau lapons n'étaient pas des phénomènes locaux, mais qu'ils appartenaient à un vaste ensemble morphologique. L'étude de leurs figurations nous a montré ensuite que, si le couteau portait une décoration apparemment propre aux Lapons, la cuillère était inséparable, sous le rapport graphique, de l'ensemble asiatico-arctique où nous avions rencontré ses parallèles morphologiques. Cet ensemble nous a permis d'entrevoir l'usage rituel de cuillères portant l'emblème du soleil.

Pour la seconde étude, nous sommes partis d'une figuration assez confuse de chevaux, d'hommes, d'arbres, d'oiseaux, dans la broderie carélienne. Nous l'avons prise d'emblée comme manifestation locale d'un type figuratif familier à la broderie et à la tapisserie de toute l'Europe et d'une partie de l'Asie. Nous avons pu, de cette manière, tout en retrouvant les composants de la broderie carélienne et en les expliquant, pressentir l'existence d'un courant très large dont les branches : arbre aux suppliants, arbre aux oiseaux, arbre aux chevaux, colosse aux chevaux, sont venues baigner l'art figuratif de l'Occident. Nous avons vu transparaître, à travers toutes ces compositions, un rituel lié à l'ascension du soleil le long du tronc d'un arbre.

Ces premières tentatives ont eu pour but de montrer comment l'étude extensive d'un phénomène local actuel pouvait conduire à des constatations intéressant l'archéologie. Il est en effet naturel, étant donné l'immense diffusion des thèmes qui ont été choisis, de leur attribuer une assez haute antiquité. Mais un travail de préparation très poussé doit être mené avant d'entreprendre toute tentative dans cette direction. Les documents qui ont été isolés géographiquement, techniquement et historiquement doivent subir une préparation qui les rende propres à prendre place dans un tableau

(1) *R.A.A.*, t. XI, n°s 1 et 3.

Sur les dessins, l'élément « arbre » est marqué de hachures verticales. Il est ainsi plus facile de séparer les différentes parties des frises à thèmes alternants.

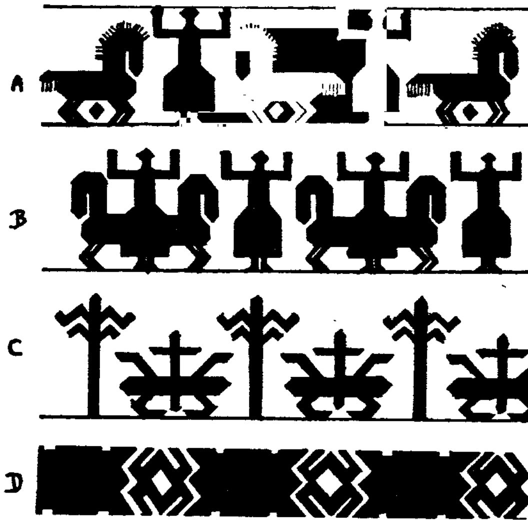
d'ensemble. Il était utile, avant d'exposer le détail de ce travail préliminaire, d'en montrer la nécessité au moyen de ces quelques esquisses. Nous allons maintenant, sur des données parfaitement homogènes, éprouver les possibilités de la critique interne.

Nos documents sont constitués par les motifs brodés sur une trentaine de blouses féminines des Mordves, Tchérémyses et Tchouvaches situés dans la région qui s'étend entre la Volga et le Tobol, de Kazan à Tobolsk. Ces trois peuples présentent entre eux assez de rapports, ils sont suffisamment isolés dans la population russe et tatare qui les entoure, pour qu'on puisse considérer, à l'heure actuelle du moins, leurs documents comme constituant une même source. Leurs divergences seront d'ailleurs mentionnées au passage. Ces blouses qui ont été acquises aux environs de 1890 par le baron de Baye sont actuellement au Musée d'ethnographie de Paris et c'est avec la collaboration de madame de Fages que j'ai relevé les quelques centaines de dessins qui les décorent.

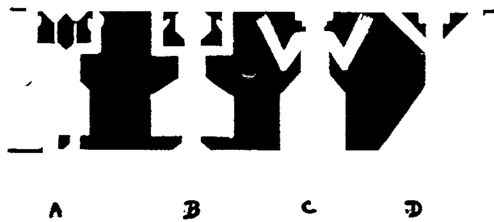
Les blouses de lin, pièce principale du costume des Finnois orientaux, sont ornées de motifs brodés au fil rouge et noir, suivant une technique à première vue comparable au point de croix de la broderie slave mais qui, en réalité, en est fort différente et se rapproche des techniques propres aux peuples sibériens et nord-américains. Les rapports apparents entre la technique sibérienne et celle des Finnois orientaux, le groupement singulier des motifs, l'espoir de retrouver là quelque élément propre à expliquer des faits d'archéologie ont déterminé une étude qui, ainsi qu'on le verra immédiatement, devait aboutir au thème des chevaux. Comme le promettait un premier examen, le groupement général des plaques brodées, des bandes mordves, tchérémyses, tchouvaches, a prouvé de lointains mais indéniables contacts avec les Sibériens orientaux.

Si les grandes lignes suggéraient des rapprochements avec l'Est, le détail des motifs restait un mystère : triangles, losanges, sabliers, se succédaient sans qu'il fut possible de systématiser leur emploi et il devint bientôt évident qu'aucune idée traditionnelle ne présidait à leur répartition. La brodeuse semblait avoir employé à son gré telle ou telle combinaison qui lui semblait plus apte à remplir le champ des plaques ou des bordures. L'explication de ces thèmes avait été remise à un futur imprécis lorsque, entreprenant pour d'autres raisons le relevé du thème des deux chevaux sur des broderies caréliennes, une plaque tchouvache, plus réaliste que le reste (206) vint donner la clef de cet énigmatique ensemble. Remplissage des bandes finnoises orientales et broderie carélienne utilisaient le même thème : celui des chevaux et des arbres alternants. Ce fil conducteur et les qualités d'homogénéité de l'ensemble des documents faisaient du décor de ces blouses le terrain d'élection pour une démonstration comme celle qui devait prendre place ici.

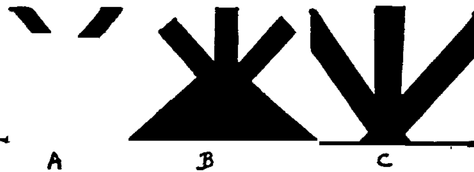
Considérant, dans une broderie finnoise, la fusion des chevaux adossés étudiée précédemment (103 à 109) et l'arbre du soleil aux tendances anthropomorphiques (134 à 137) on aboutissait logiquement aux thèmes alternants de la plaque déjà citée : cavalier sur un cheval à deux têtes, personnage aux bras levés (145, B). A partir de ce point, les broderies de la plaque pectorale (145, C) devenaient compréhensibles et on pouvait saisir le rapport graphique qui les unissait aux décors géométriques de la majorité des autres broderies (145, D). Le fait que la dégradation d'un thème est rapide et complète dans un groupe humain qui n'attache plus aucune idée religieuse ou anecdotique à son contenu se trouvait contrôlé de la manière suivante :



145



146



147



148



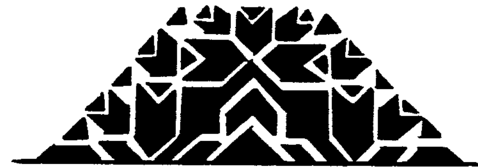
149



150



151



152



153



154



155







156

157

Mordves, Tchérémyses et Tchouvaches possédaient un vêtement que des raisons religieuses profondes les poussaient à décorer de larges bandes de couleur sombre, groupées de manière à représenter certaines parties essentielles du corps : seins, ossements du bras et omoplates entre autres. Ils se rattachaient par là à un fond puissant qui réapparaît chez les Toungouz ou les Tchouktchi de Sibérie, dans certains groupes eskimo, chez les Aïnou du Japon. A un moment vraisemblablement peu éloigné de notre époque, ils ont reçu de leurs voisins la broderie rouge et le thème des chevaux qui en est inséparable. N'y trouvant rien qui corresponde chez eux à une idée profonde, du moins dans le domaine de la broderie vestimentaire, ils les ont forcés rapidement à s'adapter à des nouvelles fonctions, au remplissage des bandes traditionnelles. On pourrait formuler une objection en déclarant qu'une stylisation aussi poussée de thèmes alternants se rencontre chez les peuples d'Asie Centrale, dans la tapisserie iranienne, dans l'art gréco-romain, dans bien d'autres cas encore et que les Finnois orientaux ont pu recevoir déjà complètement élaboré le décor géométrique. On éviterait ainsi un stade d'adaptation qui soulève en effet bien des difficultés. Mais il ne peut y avoir de doute sur le fait que les Finnois orientaux ont reçu le thème des deux chevaux sous sa forme réaliste : bien des exemples (157, 158, 169) en apportent la preuve.

Le sens interne des plaques pectorales, des bandes scapulaires était encore trop puissant pour céder au thème des deux chevaux, il en était trop éloigné pour s'adapter à lui ou pour lui prêter un sens nouveau, pour faire naître un compromis; il l'a absorbé dans sa forme purement graphique en le pliant à la règle de la simplification progressive, de la géométrisation systématique, il en a aplati les saillies, stéréotypé les détails, il a substitué la symétrie au mouvement jusqu'à réduire à de simples jeux de couleur l'opposition entre les éléments.

La démonstration des rapports entre les différentes étapes de l'évolution des thèmes actuels sera comparativement plus facile à mener que celle des thèmes caréliens. Les chevilles accessoires voient leur rôle réduit au minimum et le jeu tient pratiquement à deux éléments bien caractérisés : le *cheval* et l'*arbre*. Malgré la perte souvent complète du réalisme animalier ou végétal, nous conserverons à ces deux chevilles les noms qui ont été employés pour la broderie carélienne.

L'arbre :

L'arbre du soleil et le personnage aux chevaux se confondent, on l'a vu précédemment, dans la broderie finnoise orientale, où nous avons dû employer, pour désigner les formes hybrides, le terme d'*Arbre du Soleil humanisé*. C'est par le personnage à bras levés, forme la plus propice aux dégénérescences végétales, que commence la série des formes qui ont pu conduire à l'arbre des Finnois orientaux (146). Les premières étapes marquent une évolution déjà connue (146 ABC) et qui conduit à un thème presque dépouillé de réalisme (146, D).

A partir de ce point nous sommes dans le domaine des Finnois orientaux et trois dispositions peuvent se présenter :

1° l'arbre, de proportions moyennes, conserve encore quelque réalisme (147, A) : la base, le tronc et les branches coupant la hauteur en trois portions très distinctes (157, 158, 169).



158



159



160



161



162



163



164



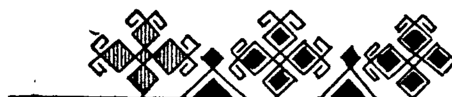
165



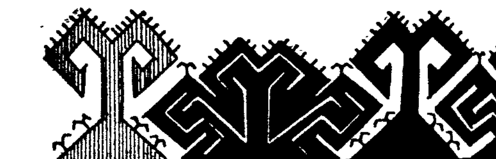
166



167



168



169





A B





C D



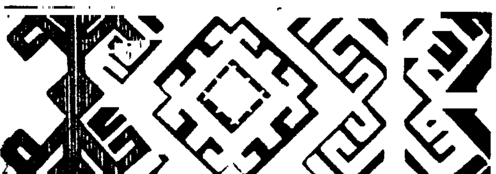
E 170 F



171



172



173

2° la base peut se développer aux dépens du sommet (147, B); il se produit alors un phénomène de convergence assez curieux : l'arbre avec ses trois branches et sa large base calque la tente à piquets croisés des Lapons (48). Sous cet aspect, l'arbre est d'un emploi très fréquent et il est peu de blouses qui n'utilisent pour quelque bordure ses triangles commodes (149, 150, 151). Il semble même que l'exécutant qui n'avait pas conscience de la nature réelle du motif ait été sur le point de lui donner un sens interne nouveau (159, 160), d'en faire une véritable tente ou une cabane au toit pointu couronné de cornes ou de têtes de chevaux. Peut-être assiste-on à la naissance d'un thème, peut-être a-t-il suffi aux Lapons d'une bordure semblable pour développer l'ensemble de la tente et du renne. Cela compléterait notre première étude en montrant un thème géométrique sortant d'un thème réaliste et y retournant après avoir perdu son sens interne.

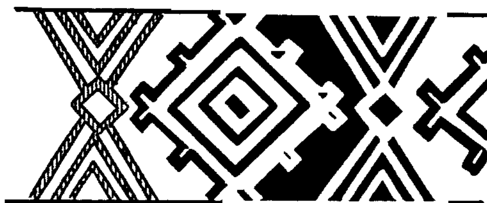
Peut-être y a-t-il aussi chez les Finnois orientaux une réelle intention de figurer une habitation à faîtage. On trouve encore maintenant dans d'autres régions, des isbas dont le pignon est orné d'une ramure de renne. Il y aurait alors interférence. Cet aspect de la question nécessiterait d'autres développements; il n'est pas assez caractérisé dans nos documents pour influencer la progression graphique, et il suffit de mentionner sa possibilité.

3° les branches se développent en absorbant la base (147, C). Le cas n'est pas très fréquent, pourtant chacun des trois peuples en offre au moins un exemple. Les Mordves (153) à l'état pur, les Tchouvaches (154) dans une formule de quinconce où le triangle joue une fois sur deux le rôle de la branche du milieu, une fois sur deux celui de motif alternant; les Tchérémyses (155) sous la forme de l'arbre à deux branches, le motif alternant étant réduit à un point. Dans les deux premiers exemples (153, 154) le motif alternant est un triangle dans lequel on peut voir l'aboutissement du cheval sans se dissimuler que l'exécutant n'a eu d'autre conscience que de remplir un vide et d'équilibrer sa figuration.

Le cheval :

Seconde cheville graphique, le cheval subit, lui aussi, de sensibles transformations. Si l'on compare les deux aspects sous lesquels il apparaît le plus ordinairement dans la broderie finnoise orientale avec une frise carélienne de chevaux à l'arbre, on constate que tout se passe comme si cette bande était coupée dans la longueur au niveau de l'encolure des chevaux (156, A). Cette réduction n'atteint d'ailleurs que le cheval, l'arbre conservant sa base et son sommet triangulaires. Dans un premier cas les têtes de chevaux sont régulièrement espacées, entre les arbres (156, B). Dans un second cas, les chevaux adossés absorbent l'arbre pour former un motif de tente (156, C). Il ne reste plus, du cheval, que le crochet dont le nombre des angles varie d'un (165) à quatre (157).

L'escamotage du corps du cheval, s'il répond à des tendances précises, est assez difficile à démontrer. Le développement progressif de la partie antérieure qui donne à l'encolure de certains chevaux baltes ou russes l'aspect d'un col de cygne (2), la réduction du corps consécutive à ce développement expliquent une partie de ce phénomène. La tendance très marquée des Finnois orientaux vers des formes d'équilibre



174



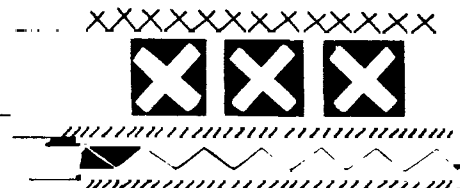
175



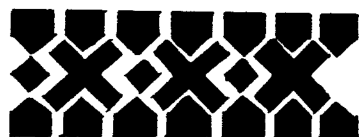
176



177



178



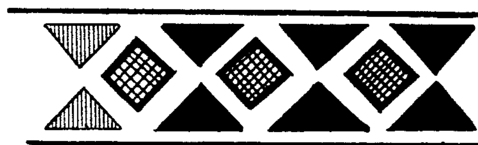
179



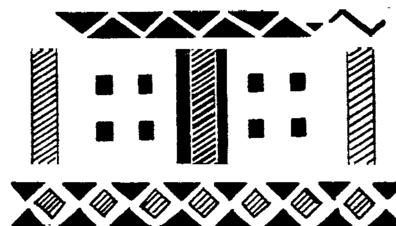
180



181



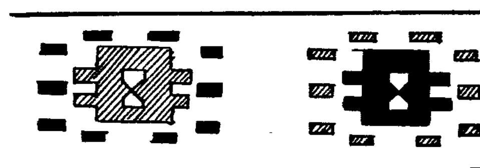
182



183



184



185



186



187



188



189

de plus en plus élémentaires rend cette transformation plus que plausible. Mais, quoiqu'il soit impossible de ne pas voir dans les crochets des thèmes alternants mordves ou tchérémyses les chevaux des Caréliens, nous ne possédons pas encore de chaînons qui traduisent matériellement toutes les étapes de cette évolution.

Les compositions qu'on puisse rattacher au premier type, frise de chevaux régulièrement espacés (156, B) sont comparativement peu nombreuses. Les Tchérémyses en offrent un exemple à l'état pur (157); dans un autre cas de même origine (158), un motif de croix et de crosses remplace l'arbre et les chevaux. Au deuxième type (156, C) on pourrait donner des dizaines d'exemples. Il se prêtait à la répétition en longues bandes de remplissage, présentait l'avantage d'une symétrie facile avec l'arbre dont base et sommet sont déjà des triangles (159). Les caractéristiques de l'alternance s'atténuent rapidement (150) et les frises les plus évoluées vont rejoindre le thème de la tente (151, 160). Parfois les chevaux sont répétés tout au long des côtés du triangle (161); ce sont surtout les Mordves qui ont tiré parti de cette disposition pour remplir les grandes surfaces de leurs bandes.

Pour les deux cas, on possède d'excellents exemples de passage : chevaux régulièrement espacés par des arbres encore très réalistes (157) et chevaux adossés entre des arbres qui n'ont pas encore perdu toute apparence anthropomorphique (159) semblent confirmer le fait que les Finnois orientaux ont reçu les thèmes alternants sous une forme réaliste ou très proche du réalisme « chevaux à l'arbre du soleil ».

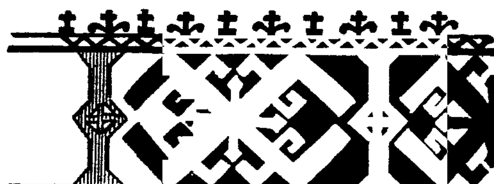
Comme dernier emploi, le cheval peut servir à des remplissages accessoires. Il apparaît dans une formule singulière d'arbres à deux branches couronnés de chevaux adossés très schématiques (167), on le retrouve sous la forme des antennes et des mains d'un personnage debout (168) puis sous trois aspects dans une même composition assez confuse (169) : groupe central, branches de l'arbre, petits motifs le long de la base de l'arbre.

Évolution de la frise simple :

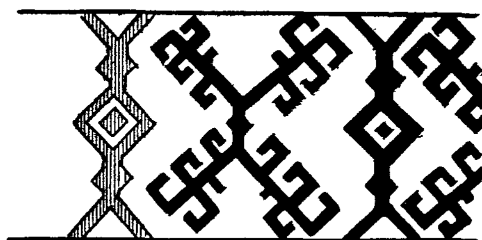
Les bandes brodées sont généralement composées de plusieurs registres de tailles différentes (178, 183, 191, 204). La schématisation augmente généralement en proportions inverses de la taille des registres. Il arrive qu'une même bande offre plusieurs stades « historiques » du même motif et on voit ordinairement les bandes d'une même blouse présenter des traits d'évolution très différents. Il suffit de consulter la liste des pièces à la fin de cette partie pour se convaincre du fait que l'évolution graphique et l'évolution historique ne peuvent pas être confondues. La préparation de séries comme celles que nous établissons, strictement limitées dans le temps et l'espace, peut et doit conduire à la synthèse historique. Elles constituent un puissant moyen d'investigation lorsqu'il s'agit de documents sur lesquels on ne possède aucun commentaire oral ou écrit, mais elles ne peuvent à aucun prix être considérées comme une fin en elles-mêmes : contempler les méandres de leurs variations comme un résultat suffisant serait pure stérilité, tirer de leurs évolutions synchrones des pronostics dans le passé ou le futur serait à tout le moins une imprudence. Elles possèdent juste, dans le passé, le court prolongement qui permet de les lier aux séries précédentes, dans le futur, les tendances qui les portent au devant de la série qui suit. Lorsqu'on saura ce qu'était l'art



190



191



192



193



194



195



196



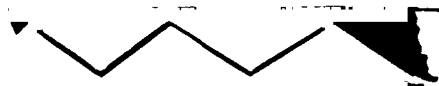
197



198



199



200

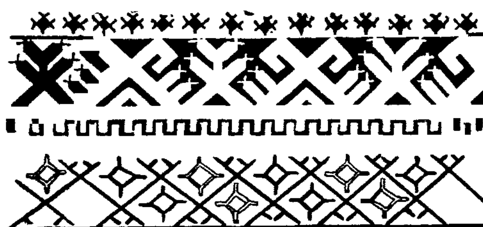


201

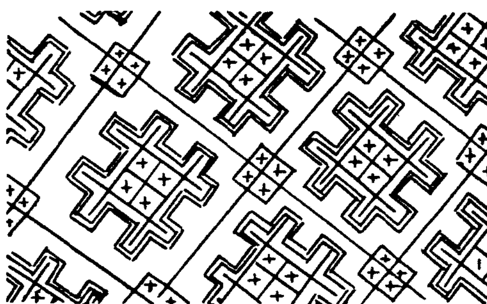


202

203



204

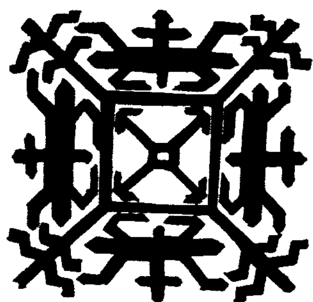


205

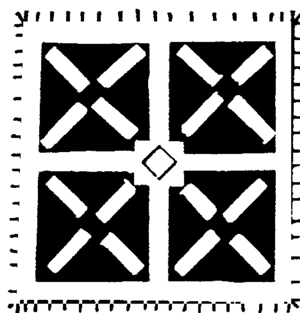
graphique des Finnois orientaux du Xe au XIXe siècle, il se peut qu'on constate un certain parallélisme entre l'évolution individuelle des séries et leur évolution globale, il est possible que chaque segment, en avant et en arrière de son point moyen, trace un raccourci du tout par le simple fait que les thèmes se portent vers la simplification, ou la complication, par des procédés dont le nombre est forcément limité. Mais il se peut aussi que l'ordre de la série historique soit inverse de celui de la série morphologique et si une assez grande vraisemblance nous fait aller maintenant du composé au simple, il n'est pas prouvé que lorsque des séries, siècle par siècle, seront attelées en file comme les wagons d'un train, elles suivront la direction que nos hypothèses leur assignent à l'heure actuelle.

La diversité des motifs qui décorent une même blouse peut avoir des raisons historiques : simultanéité de thèmes vieillis, de thèmes mûrs et de thèmes jeunes. Elle doit surtout avoir des raisons techniques, car la brodeuse obéit à quelques règles inévitables : les motifs complexes occupent le registre central (178, 183) les marges sont faites de lignes ou de motifs tracés en quelques points, beaucoup plus simples que le centre (178, 183, 191, 204). Ce sont ces marges qui livrent ordinairement les alignements de triangles en forme de tentes. Il y a là un phénomène technique prévisible dans la mesure où la technique nous est connue, mais, si l'on considère les quatre exemples (178, 183, 191, 204) est-il évident que les marges représentent une évolution des registres centraux dont elles sont les limites ? L'exécutant a-t-il consciemment ou inconsciemment simplifié le centre pour en tirer des registres de plus en plus stylisés à mesure qu'il atteignait la bordure ? Non, car sans établir entre les différents registres d'autres rapports que ceux que pouvait lui dicter son sens de l'équilibre général de la composition, il a puisé dans le stock étendu des chevilles que lui offrait la broderie de son temps et de son village, celles qui s'imposaient à lui dans la circonstance, et l'espoir de voir un même individu « faire » de l'évolution graphique nous échappe. Le problème des mutations brusques ou de la transmission insensible des caractères acquis se pose ici comme en biologie : évidente sur l'échelle du temps, l'évolution n'est pas perceptible sur celle de l'observation individuelle.

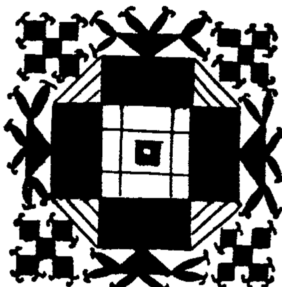
Techniquement, les bordures sont en avance sur le centre puisque leur traitement est plus schématique (150, 151, 154, 155, 158, 160, 162 à 166, 178, 183, 191, 204). Cette schématisation qui peut aller jusqu'à l'alignement pur et simple de bâtonnets (164) ou, lorsque le cheval tient la première place, jusqu'à l'alignement de chevrons (166) réduit le thème à son expression la plus élémentaire d'élément marginal plaqué sur des formes restées en arrière. En points (157), en bâtonnets (169, 204), en crochets (167, 168, 169), on le voit jouer sur les éléments de la composition le rôle de bordure qu'il tient ordinairement le long d'une frise. Mais, s'opposant à ce vieillissement technique précoce, on peut constater que, par rapport au centre, ces frises marginales conservent à peu près tout ce qui reste de réaliste dans la broderie finnoise orientale (148, 157, 191). Sans elles, on n'aurait pas pu songer à rapporter l'ensemble graphique au thème des chevaux à l'arbre et il y a contradiction apparente entre l'évolution due à des facteurs techniques (schématisation) et la conservation par les bordures d'un ordre graphique en partie perdu. Cela tient à un accident qui a provoqué l'altération rapide du centre, alors que les bordures n'ont eu à subir qu'une

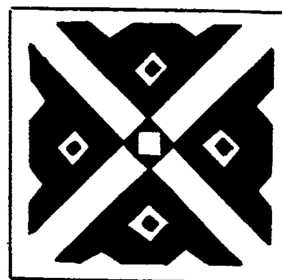

206

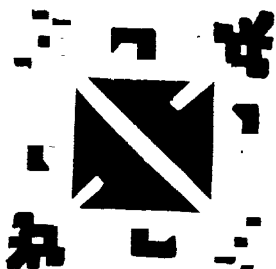

211

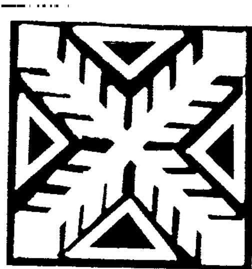

216

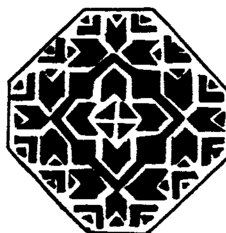

207

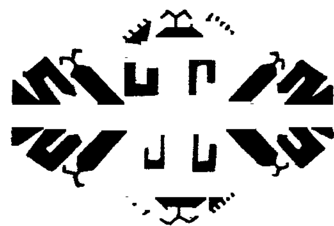

212

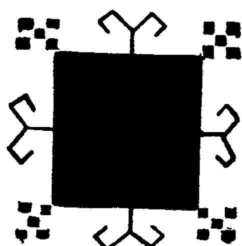

217

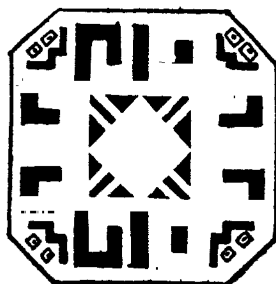

208

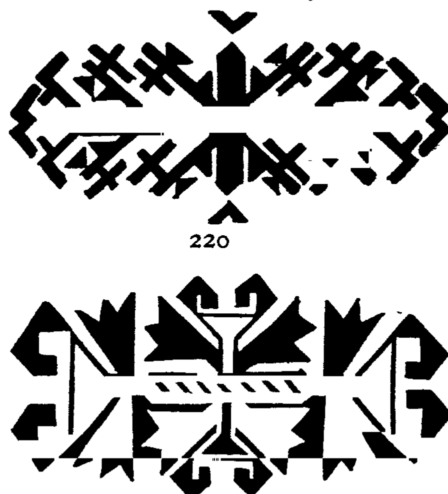

213

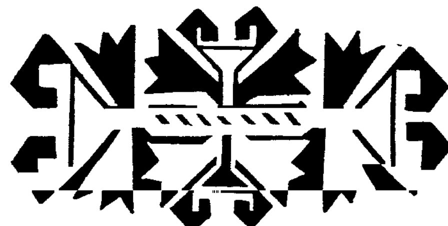

218

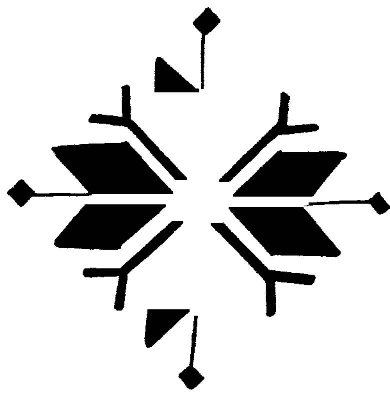

219

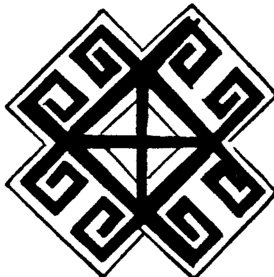

209


214


220


221


210


215


222

transformation lente due à la reproduction du thème par des exécutants différents.

Nous allons voir quel est cet accident et comment il existe des rapports indéniables de filiation entre les motifs quadrangulaires des bandes centrales et les frises simples. L'établissement de ces rapports est très précieux car ces thèmes centraux n'appartiennent pas plus aux Mordves, Tchérémyses ou Tchouvaches que les thèmes des chevaux réalistes n'appartenaient aux Caréliens; et si le plan actuel interdit toute incursion dans le domaine comparatif, un simple coup d'œil sur les broderies « russes » ou d'Asie centrale suffit pour trouver cent parallèles immédiats.

Les frises à compartiments :

La partie moyenne des bandes brodées est recouverte d'une large frise aux motifs en losanges compartimentés par des arbres. Ces arbres n'offrent à première vue rien de remarquable, sinon un renflement au milieu du tronc. S'ils sont tout aussi aisément identifiables (173) que ceux des frises simples (157), il n'en est pas de même du losange, élément bien connu de la broderie russe et particulièrement caractérisé ici (171, 173, 174, 205). C'est un des rares motifs qui parlent à l'esprit de l'exécutant, les brodeuses lui donnent le nom de « Moskva » (Moscou) et il passe pour figurer une ville fortifiée. Ce contenu interne nous a valu plusieurs mois de retard, car, avant de trouver dans les broderies caréliennes l'explication correcte, j'étais disposé à y voir une figuration architecturale, une forteresse entourée d'arbres, un palais comme ceux qu'offre l'iconographie iranienne, une construction comme les Finnois eux-mêmes en ont brodé. Rien ne prouve d'ailleurs que sur ce contenu interne une figuration architecturale ne puisse un jour prendre corps, c'est le type même de l'accident historique, mais, pour le moment présent on doit tenir cette identification comme l'explication secondaire d'un thème privé de sens.

Si l'on prend les deux constructions de la frise simple (156), tout d'abord celle des chevaux affrontés (170, A) : en se bornant à calquer sur un second registre le motif renversé (170, B), on obtient une première composition à antennes latérales. Si l'on prend ensuite la construction des chevaux adossés (170, C) et qu'on lui fasse subir le même traitement (170, D), on obtient une composition à antennes supérieures et inférieures. En poussant l'expérience jusqu'à superposer les deux compositions, on arrive à un ensemble (170, E) dont le simple redressement symétrique aboutit au motif le plus classique de la « forteresse » (170, F). L'arbre, dans toutes ces constructions, présente le renflement du tronc qui est caractéristique des registres centraux.

Cette démonstration, pour élégante qu'elle soit, peut n'en pas moins paraître artificielle. Il est pourtant évident que c'est là ce qui s'est produit et les pièces apportent elles-mêmes des preuves de la réalité de *toutes ces constructions*. L'explication en est simple : il fallait équilibrer la bande brodée et la seule formule possible consistait à renverser les figurations d'une frise simple. Les Lapons nous ont déjà donné l'exemple d'un semblable mécanisme (64 à 68). Un facteur technique encourageait cette évolution. Hormis les blouses à bandes brodées, il existe des pièces de vêtement, des ceintures, par exemple, qui reproduisent les mêmes thèmes au moyen, non plus de la broderie, mais du tissage. Or le tissage est bien la technique qui entraîne le plus naturellement les thèmes réalistes vers la symétrie, et, quoiqu'il ne soit pas indispensable de faire appel

à son influence, il est fort possible que ce soit dans le tissage que ce thème nouveau a pris naissance.

A la construction des chevaux affrontés (170, B) les exemples généralement compliqués par les branches de l'arbre sont assez nombreux. Les Tchouvaches en offrent un à l'état pur (171).

A la construction des chevaux adossés (170, D), les exemples sont plus rares. Il en existe pourtant un particulièrement expressif (172). On y constate un jeu très curieux des valeurs claires et sombres, le motif clair (fond) donnant le thème réel, ainsi que le prouvent les branches de l'arbre (171, 172, 173) et le motif sombre (broderie) une sorte de reflet qui, sur la pièce, apparaît comme le dessin lui-même. Ce jeu, souvent très difficile à démêler, est largement attesté bien loin du domaine tchouvache, en Sibérie orientale et chez les Ainous.

A la construction par superposition (170, E) correspond l'encadrement de la « forteresse » dans une pièce tchérémyse (173) et dans ce cadre, la forteresse elle-même (170, F) à peine altérée par quatre appendices de remplissage.

L'arbre n'est pas moins remarquable. Qu'il porte des branches symétriques par rapport au motif central (171 à 173) ou qu'il soit dépourvu de branches (174, 191, 192) il présente toujours au milieu du tronc le losange que seule explique la construction par les frises simples renversées.

Le renversement symétrique des frises centrales répond à un besoin d'équilibre vertical comme le fait de placer un cheval de chaque côté de l'arbre répond à la nécessité d'un équilibre horizontal. Les frises de bordure ne peuvent pas subir ce renversement puisqu'elles sont limitées à leur base; leur tendance, nous l'avons vu, est de s'équilibrer en une série de dents de scie uniformes. Les Lapons sont sortis de la même situation par les mêmes moyens : colonne tendant à l'équilibre vertical des volumes (72 à 77), dents de scie ou quinconces (78 à 90). Nous verrons que les Finnois orientaux ont, eux aussi, connu ce dernier procédé.

Alors que la frise simple se stabilise uniformément en dents de scie, la frise à compartiments trouve son équilibre par plusieurs formules. Dans un premier mouvement on voit progressivement un des éléments prendre l'aspect de la croix de saint-André (175 à 180) réduisant l'autre à un point (177) ou à un losange de faible surface (179, 180). A ce degré de simplification, l'identification des thèmes est assez malaisée. Elle n'offre d'ailleurs plus aucun intérêt puisqu'il suffit de constater l'existence du thème alternant pour rattacher ces compositions à l'ensemble.

La direction du second mouvement est différente. Son point de départ est le thème « arbre et forteresse » (174). Les appendices en crochets disparaissent, la taille de la forteresse diminue, l'arbre prend de plus en plus l'aspect d'un sablier (181) et toute la composition finit par s'équilibrer dans un triple alignement de losanges et de triangles aux côtés sensiblement égaux (182).

L'alternance des couleurs :

Nous avons dit que les broderies des Mordves, Tchérémyses et Tchouvaches étaient généralement exécutées en rouge et noir sur un fond de lin écru. Sur les dessins, lorsque le motif était unicolore, les nuances individuelles n'ont pas été soulignées : rouge

sur blanc, noir sur blanc, rouge sur noir ou noir sur rouge. Cela eût entraîné la confusion sans ajouter rien au sens des motifs. Il arrive que les compositions soient polychromes, surtout chez les Tchouvaches (148, 153, 163, 175, 195, 197, 201, 204). Dans le noir ou le rouge se glissent des filets jaunes, des remplissages bruns ou verts qui font varier la teinte générale sans pourtant altérer la dominante rouge qui en est la caractéristique. Ces teintes accessoires sont figurées ici par des hachures obliques.

Chez les Mordves et les Tchouvaches on constate, surtout dans les petites bandes de bordure, un emploi *alternatif* des couleurs. Les éléments « *cheval* » et « *arbre* » sont brodés de couleurs distinctes, noir et rouge, rouge et vert ou jaune, non plus comme une opposition entre le fond et la décoration mais comme la caractérisation de chacun des thèmes alternants (148). Cet emploi ne répond pas à un symbolisme précis, chaque couleur pouvant être assignée à n'importe lequel des éléments. A mesure que les chevilles perdent leur individualité l'exécutant rétablit l'équilibre par un emploi plus fréquent de l'alternance des couleurs. Les compositions explicites n'en comportent que rarement (183) mais la perte du réalisme accuse le jeu des couleurs et, à partir du moment où les éléments ont perdu toute expression personnelle, on n'est plus en présence d'une alternance *cheval-arbre* ou *losange-sablier* mais d'une formule nouvelle : rouge-vert, jaune-noir, etc.

Quelques exemples semblent en être au point où ils perdent toute particularité individuelle (181, 182). L'uniformisation s'accentue, laissant d'abord quelques traces d'individualité (186, 188) puis de lointains souvenirs de chevaux (184) de forteresse (185) d'arbre (187) enfin il ne reste plus rien que le jeu des couleurs (189).

Cette étape franchie s'ouvre un monde réduit où le graphisme ne trouve plus d'emploi, un aboutissement qu'ont connu d'autres techniques : la poterie, le tissage; une dégénérescence en points, en tirets, en lignes dont rien ne peut renaître; les formes sont dissoutes et aucun contenu interne ne s'y fixera plus.

Le svastika :

Il reste à examiner quelques cas particuliers de l'évolution de la frise finnoise orientale. Le plus important porte sur les contacts entre le thème des chevaux et le svastika. D'usage fréquent en broderie russe et ukrainienne, très répandu chez les Votiaks de Sibérie occidentale, je n'en ai pas rencontré d'exemple isolé dans le vêtement des Finnois orientaux. Pourtant les Tchouvaches dont la broderie se rapproche beaucoup de celle des Votiaks présentent quelques cas de compromis.

Les crochets qui sont l'aboutissement de la figuration du cheval se sont prêtés à une assimilation facile avec les branches recourbées du svastika. Il suffisait dans une composition de chevaux adossés, de retourner deux des têtes pour obtenir un résultat satisfaisant. On sent que certaines bandes sont parvenues au point précis où la transformation devenait inévitable (190). L'étape n'a pourtant pas été franchie et le thème « *arbre et svastika* » n'a pas été créé, au moins dans nos documents. L'idée était pourtant présente à l'esprit de l'éxécutant, mais il a choisi un compromis : il a greffé sur l'encolure des chevaux adossés de petites têtes supplémentaires et il est parvenu ainsi à faire une sorte de croix de Saint-André dont les bras se terminent par des svastikas aux branches plus ou moins régulières (191, 192).

Dans un autre cas, on assiste à un phénomène comparable. Les éléments dégradés des frises de bordure peuvent évoquer, par leurs intersections, un svastika incomplet (193). Cette possibilité aboutit soit à la réalisation d'un svastika dont un des axes ne porte pas de branches (194) soit à un double crochet. Ce crochet devenu élément central de thèmes alternants (195, 196) ne peut soutenir longtemps une composition de quelque importance et il est rapidement réduit à l'alternance des couleurs ou à la bordure continue (197).

Triangles tête-bêche :

Il est une autre évolution de la broderie finnoise, peu fréquente, mais d'une répartition assez régulière pour en faire un précieux témoignage : les triangles tête-bêche, dont il a été donné de nombreux exemples pour le couteau lapon. Ce thème graphique est ici une manifeste dégénérescence, il n'est possible en effet que sur des frises déjà complètement dépouillées de leur sens interne. On en possède, pour donner la clef de la transformation, un exemple encore assez clair (198) où le cheval n'est plus qu'une tente au faîtage volumineux, l'arbre un bâtonnet à bourgeons. Le motif s'équilibre en triangles alternés qui conservent le compartimentage de l'arbre (199, 201) puis dans des thèmes de plus en plus impersonnels (200, 202, 203) où seule la disposition des triangles préserve l'alternance des motifs et leur évite la dégénérescence en tirets ou en points.

Avant d'aborder la dernière division, celle des plaques brodées, il faut dire quelques mots d'une tendance à peine marquée chez les Finnois orientaux, mais dont l'importance chez les Votiaks, les Russes, les Finnois occidentaux, les Scandinaves est telle qu'on doit rechercher les plus faibles manifestations qui puissent en éclairer la genèse. Lorsqu'au lieu de remplir une bande, il est nécessaire de couvrir une grande surface, les thèmes alternants prennent un nouvel aspect. Les bandes superposées tête-bêche forment une nappe continue de quinconces et le compartimentage n'est plus vertical, mais formé par un quadrillage de lignes obliques (205). Quelques exemples montrent que ce type aurait pu se développer (204) si le Finnois orientaux avaient eu des champs plus larges que les bandes de leurs blouses à remplir. Les châles présentent souvent trois étages en quinconce et il suffirait d'un champ qui exige un quatrième étage pour assurer l'existence définitive du thème.

Les plaques brodées :

La blouse féminine des Tchouvaches est décorée de deux plaques pectorales du même style que le reste du vêtement. Les Mordves et les Tchérémyses présentent ces plaques de manière moins constante quoique l'élargissement des bandes de l'encolure au-dessous des clavicules en soit l'équivalent. D'autre part, dans les trois groupes, les épaules sont décorées d'une plaque rectangulaire brodée.

Ces plaques, comme les bandes, relèvent de l'ensemble finnois-sibérien oriental. Elles sont le parallèle des ornements métalliques : plaques, agrafes, pendeloques qu'on retrouve dans tout le domaine finnois et qui ont laissé des traces chez les Finnois orientaux eux-mêmes. L'étude des ornements métalliques de nos trois peuples n'est pas encore terminée; ils offrent des rapprochements frappants avec certaines pièces

du bronze eurasiatique septentrional. Sur les rapports des plaques métalliques et plaques brodées, d'une décoration dont nous n'avons pas d'idée précise, et du thème stylisé des chevaux, on ne peut formuler que des hypothèses et la moindre prudence conseille d'attendre de nouveaux documents avant d'entreprendre une explication.

Quelques faits semblent pourtant établis : nos Finnois ont connu les thèmes alternants sous l'aspect « chevaux à l'arbre » (206) aussi bien que sous celui « colosse aux chevaux » (209, 211, 212, 214); ils les ont accommodés pour en faire des bordures horizontales ou verticales et des plaques circulaires ou quadrangulaires; leurs bandes verticales n'ont pu admettre que des thèmes hautement stylisés; leurs plaques, par une disposition rayonnante, n'ont pu recevoir que des thèmes déjà suffisamment évolués; pourtant ces thèmes n'étaient pas encore très loin du réalisme puisque plaques et bandes en ont conservé un souvenir assez vif, malgré l'élaboration profonde qui s'est faite.

Pour transposer la frise en motif quadrangulaire, on a planté à chaque angle d'une surface centrale quatre arbres, les chevaux prenant place sur les côtés (206). La nécessité de conserver cette disposition rayonnante a limité les effets de l'adaptation et c'est pourquoi les plaques ont conservé quelque réalisme.

On y voit les arbres, souvent très reconnaissables (206, 207, 213); on y trouve pour la première fois le colosse, sous forme de cavalier (206), sous l'aspect de l'arbre du soleil humanisé (211, 212, 219) et dans un cas, entre les chevaux adossés, représenté de façon unique par deux yeux et la ligne des bras levés (214). Il réapparaît dans certaines formes très élaborées, presque méconnaissable (208, 209, 210). Enfin, dans deux cas, on le voit placé sur les chevaux, comme une lointaine réminiscence de cavaliers (211, 212).

Le cheval n'est pas si clairement exprimé; sauf en un cas cité bien des fois (206), il est réduit aux crochets des frises alternantes. Le plus souvent, double-crochet, il occupe les côtés du carré (209) ou couronne les angles (207, 214, 215). Il contribue, dans certains cas, à donner un aspect particulièrement harmonieux à l'ensemble. Il peut se réduire à un simple crochet et aboutir alors à un svastika d'un aspect inaccoutumé (208). Il peut aussi se végétaliser, avoir l'aspect d'une feuille en fer de flèche, aboutissant ainsi à un motif de croix (207, 210 à 213, 217).

Enfin certaines plaques, en particulier les épaulettes, peuvent, tout en conservant certains caractères identifiables, atteindre un degré d'adaptation qui les rend comparables aux compositions les plus évoluées des bandes (216, 218, 220, 221, 222). La nécessité de faire entrer le motif rayonnant dans un rectangle a entrainé ici sa décomposition rapide.



L'étude graphique de la broderie des blouses est ainsi à peu près complète. Portant sur un lot important de pièces, toutes acquises au même moment (vers 1890), elle répond assez exactement à ce qu'on peut exiger d'une série préparatoire. On y trouve un aspect moyen, caractérisé par des formes évoluées si on les compare aux broderies caréliennes de la même époque. On y trouve également des survivances réalistes qui permettent d'accrocher la série à l'échelon supérieur et des traits de vieillissement précoce qui constituent le lien avec les types plus modernes. C'est là tout ce qu'on doit demander à un segment historique aussi court. Par les survivances qu'il comporte, il peut rendre

quelques services immédiats à l'archéologie, le thème de l'arbre du soleil en fait foi; par les constantes d'évolution qu'on peut y déceler il permettra, le jour où il prendra place dans une échelle chronologique, quelque synthèse des lois de la figuration. Par sa forme : un corps moderne solide et des prolongements en avant et en arrière, il constitue un des anneaux de la chaine qu'il faudrait fabriquer à chaque peuple, à chaque technique figurative, avant de construire des lignes d'emprunts. Il n'est pas très difficile de travailler ainsi sur le matériel moderne et sur un grand nombre de séries archéologiques. A l'heure actuelle, nous ne disposons malheureusement que d'un nombre très réduit de séries de ce genre et la synthèse est encore impossible. Toutefois, si l'on forme des séries éparses, mais individuellement limitées dans le temps et l'espace, l'étude comparative peut en tirer quelques documents nouveaux, c'est ce que je m'efforcerai de démontrer dans l'étude prochaine : *Les thèmes alternants finnois dans l'ensemble eurasiatique.*

André Leroi-Gourhan.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

(permettant de regrouper les figures dans leur milieu naturel)

Mordve : gouvernement de Penza, village de Celixa : 152, 161, 168, 177 à 180, 183, 185, 187, 212.
» » , district de Saransk : 150, 163, 176, 182, 200, 216.
» gouvernement de Kazan : 149, 151, 153.
» gouvernement de Simbirsk : 148, 162, 164, 215.

Tcheremys : gouvernement de Perm : 154, 157, 158, 165, 169, 171, 173, 174, 181, 191, 193, 197, 198, 203, 208.
» : gouvernement de Kazan : 159, 167, 192, 204.

Tchouvache : gouvernement de Kazan : 155, 160, 166, 172, 175, 184, 186, 188, à 190, 194 à 196, 199, 201, 202, 206, 207, 209 à 214, 218 à 221.

Norvège du Sud (xviie siècle) : 205.





1

1



2



3

1. *Musée Guimet.* Paravent de droite, type 2. (Cliché Serv. Phot. M. G.).

2-3. *Coll. Nagami.* Paire, type 1. (N. 39).

Les Paravents des Portugais [1]

A PROPOS DU PARAVENT DU MUSÉE GUIMET

ET DE L'OUVRAGE DE M. NAGAMI TOKUTARÔ, « NAMBAN-BYÔBU NO KENKYÛ »

I. — INTRODUCTION

Le Musée Guimet a la bonne fortune de posséder un paravent japonais d'une grande rareté (PL. XLI-XLII, 1). On y voit à gauche un navire portugais au mouillage; au milieu les Européens qui ont débarqué se dirigent en petit cortège vers la droite, où des prêtres catholiques les attendent au seuil d'un édifice construit à la japonaise. De grands nuages conventionnels d'or gaufré cachent tout ce qui serait inutile à la composition et par leur contraste avec les fonds noirs la rendent puissamment décorative. Indépendamment des costumes, qui pour nous Européens évoquent immédiatement les dernières années du XVIe siècle, le style général de ce paravent le rattache à la grande floraison de peinture décorative et réaliste qui, à l'époque dite de Momoyama (1573-1610 environ), eut pour mission d'orner les intérieurs chez une aristocratie enfin assagie et chez une classe de marchands qui devenait de plus en plus nombreuse et de plus en plus riche. Le document devient encore plus intéressant si on le situe dans son ambiance historique et si on le compare aux autres paravents de la même catégorie dont il n'existe plus guère qu'une trentaine de spécimens; certains disent une cinquantaine, et nous verrons tout à l'heure pourquoi on estime diversement leur nombre; en tout cas, on n'en connaît que cinq ou six en dehors du Japon.

Rappelons en deux mots les circonstances de l'histoire mondiale auxquelles nous devons ces peintures japonaises à sujets européens. En 1438, le pape Eugène IV avait accordé au roi de Portugal Henri le Navigateur une bulle qui réservait aux Portugais la conquête et l'évangélisation des terres à découvrir du côté de l'Orient; l'hémisphère occidental était la part des Espagnols. Les Portugais atteignirent le Cap de Bonne-Espérance en 1498, les Indes en 1510, où Goa allait devenir leur quartier général pour l'Extrême-Orient; puis Macao en Chine, et ils poussaient leurs reconnaissances de plus en plus loin. En effet, deux siècles auparavant, Marco Polo avait parlé de « Zipangu » (chin. *Je-pen-kouo*, jap. *Nipponkoku*), ce Pays de l'Origine du Soleil où les métaux précieux étaient censés abonder; il est de fait que le Japon avait exporté de l'or autrefois, à l'époque T'ang. Mais c'est tout à fait par hasard qu'en 1543 (certains disent dès 1542), un navire portugais fut poussé par la tempête vers Tanega-

(1) *Conférence du Musée Guimet* (27 *février* 1938).

shima, la longue île qui n'est qu'à dix lieues de l'extrémité méridionale du Kyûshû.

Il importe de se rappeler que pendant les deux premiers tiers au moins du XVIe siècle, le Japon fut en pleine anarchie féodale; les shôgun Ashikaga n'avaient plus aucun pouvoir effectif et tout l'archipel était déchiré par les rivalités des seigneurs. Nos Portugais se firent bien voir du seigneur de Tanegashima, ainsi que de son oncle Ôtomo de Bungo chez qui on les envoya, en leur donnant une ou deux armes à feu qui furent promptement copiées à des centaines d'exemplaires par les forgerons japonais. Ils furent invités à revenir, et pendant les années suivantes trois ou quatre navires par an vinrent mouiller à Fu-nai, à Kagoshima, à Hirado et autres petites seigneuries côtières. Il est à noter que Nagasaki, qui allait devenir au siècle suivant la seule fenêtre du Japon entr'ouverte sur le monde extérieur, n'existait pas encore; c'est un marin portugais, Melchior de Figueiredo, qui, cherchant une bonne rade, la trouva en cet endroit en 1570.

Un jour, un jeune homme poursuivi pour meurtre, nommé Anjirô (ou Hanjirô, ou Yajirô) se réfugia à bord d'un navire portugais; on l'emmena à Goa, on le catéchisa, on le présenta à saint François-Xavier, le grand jésuite espagnol (l'ordre venait d'être fondé une dizaine d'années auparavant), qui commençait à désespérer de convertir jamais les Hindous. Connaissant déjà l'intelligence vive, l'esprit ouvert et souple des Japonais, il décida de leur envoyer deux missionnaires avec Anjirô converti qui leur servirait de guide et d'interprète, et en 1549 Xavier les rejoignit lui-même au Japon. Les missionnaires furent d'abord bien reçus par les bouddhistes et même logés dans leurs monastères; le catholicisme passait, bien malgré lui, pour quelque nouvelle secte bouddhique — le Japon en avait vu beaucoup depuis mille ans — : célibat et tonsure des prêtres, chasubles magnifiques, cérémonies où tintait la clochette et où fumait l'encens, tout cela semblait n'être qu'un démarquage du Shingon; la Madone avec l'Enfant Jésus devait être Karitei-Môjin (Harîtî), la protectrice des bébés, ou Kwannon qui donne des enfants. Mais l'intolérance des catholiques — Anjirô se montrait le plus fanatique de tous — et leur prétention inouïe, inconcevable pour des Asiatiques, de détenir seuls l'unique et entière vérité, leur firent bientôt beaucoup d'ennemis. Cependant les missionnaires purent se faire écouter de milliers de petites gens, dont le bouddhisme trop vieux, trop arrivé, négligeait complètement les besoins spirituels. Quant aux seigneurs, la seule chose qui les intéressât dans les « Barbares du Sud », les *Nambanjin*, c'était leurs espingoles.

Les missionnaires venaient d'apprendre que le Kyûshû n'était pas tout le Japon, qu'il y avait à cent lieues dans l'est un shôgun et un empereur; Xavier se mit en route pour Kyôto à pied, en plein hiver, pour demander audience. Mais il n'avait pas d'argent pour se faire ouvrir les portes et il revint assez découragé. En passant à Yamaguchi, il offrit les cadeaux destinés à l'empereur au seigneur Ôuchi Yoshitaka qui l'avait bien reçu à l'aller. Les Ôuchi étaient très puissants dans l'ouest, car ils détenaient depuis un siècle et plus la haute direction des patentes accordées aux armateurs qui faisaient le commerce avec la Chine. Xavier ayant refusé l'argent qu'il voulait lui donner en échange, Ôuchi Yoshitaka en conçut du respect pour la nouvelle religion et accorda bien volontiers la permission de prêcher librement. Dès lors les missionnaires firent de nombreuses et importantes conversions dans tous les milieux, et Xavier put se

rembarquer pour Goa sans inquiétude sur l'avenir de son œuvre au Japon; il mourut en route à Canton (1552).

Nous ne parlerons pas ici des travaux prodigieux accomplis par les Jésuites du côté linguistique et du côté pédagogique; il nous faut sauter un quart de siècle environ pour en venir à l'époque de la plus grande prospérité du catholicisme. Oda Nobunaga avait réussi à imposer son autorité dans les provinces centrales; homme rude, mais désintéressé et intelligent, il détestait les moines bouddhistes et se montra bien disposé pour leur bête noire, la mission catholique.

Il fut assassiné en 1582, mais son successeur, Toyotomi Hideyoshi, continua sa politique d'unification, et fut heureux de s'entretenir dans l'intimité avec les Jésuites qui le renseignaient mieux que personne sur l'état du Kyûshû non encore pacifié et sur la Chine qu'il rêvait déjà de conquérir. Il y eut des chrétiens et des chrétiennes dans l'entourage immédiat du dictateur, et les Jésuites comptèrent leurs convertis par centaines de mille.

Leur nombre exact serait difficile à évaluer, parce que les Japonais s'étaient pris d'un engouement violent pour tout ce qui était européen : jeux de cartes, tabac, vêtements portugais, ils adoptaient tout en bloc, et souvent ils portaient des chapelets, des croix, des médailles de piété, sans être du tout chrétiens. C'est précisément à cette mode, à cette fureur d'occidentalisme, que nous devons les paravents des Portugais.

Il n'existe pas d'ouvrage en langue européenne sur le sujet, à l'exception de la plaquette du Père jésuite Dahlman (1), dont je dois la communication à l'obligeance de M. Haguenauer : elle est peu instructive et contient des idées que je crois erronées. Un savant portugais dont on n'a pu me dire le nom est venu il y a quelques années étudier le paravent du Musée Guimet; j'ignore s'il a publié son travail. Mais la bibliothèque du Musée Guimet possède un ouvrage en japonais bien documenté, *Namban-Byôbu no Kenkyû*, par M. Nagami Tokutarô, et c'est à ses belles planches que nous empruntons la plupart de nos illustrations (2). *Byôbu* est le mot sino-japonais pour « paravent », dont les Portugais firent « *biombo* ».

II. — Les types de composition des namban-byôbu

1. — Le type qu'on pourrait appeler primordial est représenté dans sa perfection par la paire de paravents de la Maison Impériale du Japon (*N.* Pl. 1) ou encore par celle que M. Nagami possède comme héritage de famille (Pl. XLI, 2-3). On sait qu'au Japon un paravent isolé est toujours dépareillé autant que peut l'être la chaussure d'un seul pied, et les paravents formant la paire ne sauraient se placer indifféremment à droite ou à gauche. Dans ces exemples, le navire étranger est à gauche sur le paravent de gauche dont le reste est occupé par les scènes du port, les transactions commerciales, etc.; le paravent de droite nous montre le cortège des marchands portugais, le *Kapitan* en tête, et tout à fait à droite les *Baderen* (les Pères) sur le seuil de leur établissement.

(1) Joseph Dahlman, *Japans erste Beziehungen zum Westen.* Fribourg en Brisgau, 1923. — M[me] Esther Lévy me signale dans *The Connoisseur*, 1936, un article que je regrette de ne pouvoir consulter (juillet 1938).

(2) Nous désignerons cet ouvrage par la lettre *N.*

Cette position relative des sujets est constante : navire à gauche, prêtres à droite : c'est comme si le sujet qui occupe les six feuilles du paravent du Musée Guimet était étalé sur deux paravents, celui de gauche consacré aux affaires matérielles, celui de droite aux choses spirituelles, selon la remarque de M. Nagami. Sur les paravents de la Maison Impériale comme sur le nôtre, les personnages sont relativement grands et peu nombreux, tandis que sur la paire de paravents Nagami on ne compte pas moins de trois cent quarante-cinq personnages au total. Sont aussi figurés de nombreux animaux, des chiens notamment. Les Japonais étaient grands amateurs d'animaux exotiques et les Portugais leur apportaient des chiens de toutes les races, des chevaux arabes demi-sang, des paons, des dindons, des tourterelles, et aussi des fauves, panthères, guépards, onces de chasse comme les Grands Moghols en élevaient, et même un énorme tigre en cage (*N.* Pl. 78; notre Pl. XLIII, 4, feuille 5).

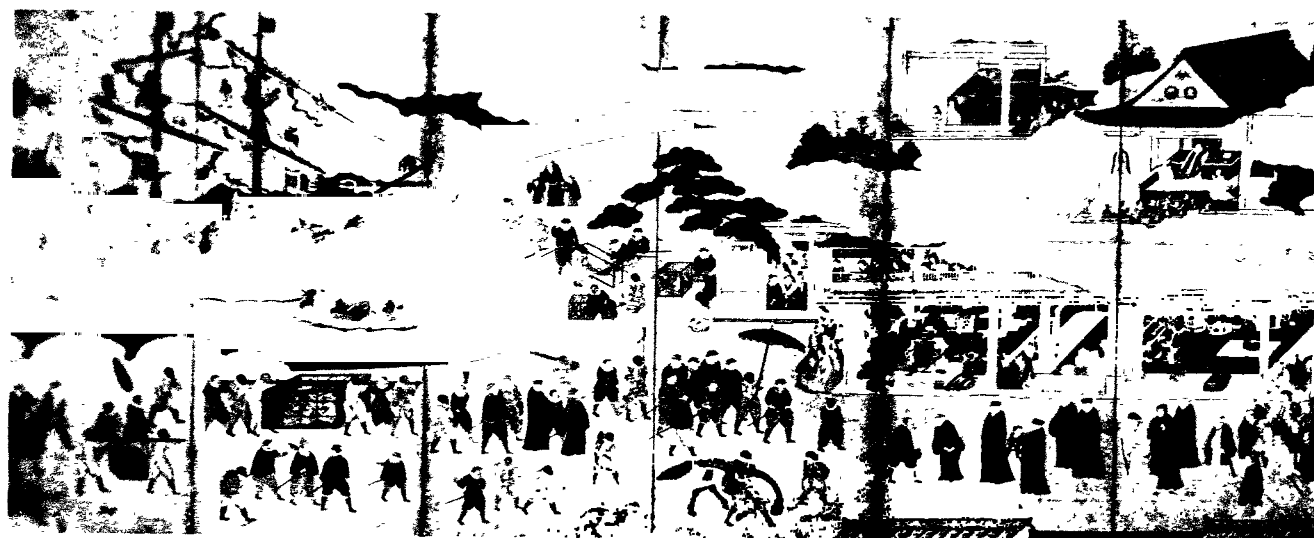
On a l'impression que le plus gros des importations des Portugais au Japon venait tout simplement de l'Inde, ce qui n'est pas surprenant si l'on songe à la longueur du périple de l'Afrique. Il serait intéressant de savoir si l'arrivée de miniatures indiennes est directement attestée; on croirait reconnaître des influences persanes ou mogholes dans de rares œuvres japonaises, notamment le *Saigyô monogatari*, rouleau illustré par Tawaraya Sôtatsu († 1643) et le portrait équestre dit d'Ashikaga Takauji qui est sans doute postérieur, et de bien plus qu'on ne le dit, à l'époque de ce condottière (XIVe siècle).

A droite en haut du paravent de dirote de la Maison Impériale, un groupe de missionnaires paraît rendre un culte au portrait du pape. Le P. Dahlman pense que c'est Paul V (dont il a vu un autre portrait au Japon) et qui fut pape de 1605 à 1621. Contrairement à cet auteur, je crois que ce morceau démontre que le peintre n'avait que des idées confuses sur la religion catholique, car il est peu vraisemblable que les Jésuites aient jamais brûlé de l'encens dans un brûle-parfums chinois devant le portrait du pape.

Anonymes comme celui du Musée Guimet, ces paravents se rattachent en somme, quoique d'assez loin, à l'école des Kanô, caractérisée par ces repos, ces grands nuages d'or très écrits, et surtout par une tendance à rabattre habilement tout le sujet, si compliqué soit-il, dans le seul plan du tableau. Mais il existe aussi, en moins grand nombre, des namban-byôbu tributaires du Yamato-e, et M. Nagami lui-même en possède un de trois feuilles.

2. — La paire de paravents de M. Yashiro (Pl. XLIII, 4-5) est encore de style lointainement Kanô, mais elle suit un autre schéma de composition. Sur le paravent de droite, la scène est au Japon, comme d'habitude, et ses feuilles 5-6 sont occupées par le navire mouillé à Nagasaki (?); mais le paravent de gauche représente le pays mystérieux d'où les Barbares sont venus, c'est-à-dire Goa dans l'Inde. Il va sans dire que le Portugal demeure en dehors des facultés d'imagination de l'artiste japonais.

De ce deuxième type on possède plusieurs exemples. On y voit toujours à droite du paravent de gauche le navire sous voiles quittant Goa pour le Japon : il fait pendant au navire mouillé dans le port japonais : cette symétrie voulue est bien dans l'esprit des Kanô, ainsi que la prédilection pour les grands volumes à l'extrême droite et à l'extrême



4



5



6

4-5. *Coll. Yashiro.* Paire, type 2; 4 dr., 5 g. (*N.* 75).
6. *Museum of Fine Arts, Boston.* Parav. de gauche, type 2 aberrant (*N.* 98).

gauche de l'ensemble, et la concentration des échappées lointaines dans la région médiane où les deux paravents seront plus ou moins contigus. Sur le rivage de Goa règne une agitation qui n'est pas expliquée; au milieu, sur une large esplanade, sont assis de hauts fonctionnaires; à gauche se dressent des bâtiments de style bâtard qui représentent l'architecture indienne; ils sont surmontés de *chattri* pris dans quelque miniature, et de clochetons sûrement empruntés à une gravure européenne. Au premier plan à gauche, il y a un éléphant monté.

Mais pourquoi, dira-t-on, la succession des évènements va-t-elle de gauche à droite, alors que dans une composition chinoise ou japonaise le regard du spectateur est ordinairement guidé de droite à gauche, en raison des habitudes de l'écriture? La contradiction n'est qu'apparente. L'artiste, le personnage qui perçoit, le sujet en un mot, a son point de départ à droite en effet; les objets qu'il rencontre viennent de la gauche conformément à la règle générale signalée par M. Élisséev (1) et plus nous nous éloignons de notre point de départ, en l'espèce du Japon, plus nous devons porter nos regards vers la gauche de la composition.

Le navire qui vogue toutes voiles dehors vers le Japon est particulièrement beau, et si exact qu'il est sans doute copié sur une gravure européenne; il n'est pas étonnant que l'étude des pavillons qu'il arbore ne fournisse aucun renseignement intéressant. A son bord on voit les Portugais festoyer et jouer aux cartes.

Nous empruntons au paravent analogue de la collection Kawamoto le personnage central qui est probablement le gouverneur de Goa (Pl. XLVI, 16). Les Portugais avaient appris aux Indes que le parasol est l'insigne de la souveraineté, et dans tout l'Extrême-Orient, le chef de groupe ne faisait plus un pas sans être suivi d'un esclave nègre ou métis tenant au-dessus de lui un énorme parasol. Il semble que les Hollandais les aient imités (cf. le suzuribako cité ci-après, p. 123, n. 2).

La petitesse de l'éléphant qu'on voit à gauche (Pl. XLIII, 5) peut s'expliquer de plusieurs façons. On a une lettre adressée à Hideyoshi par un fonctionnaire européen qui annonce le présent d'un éléphant, et il s'excuse de sa petite taille. Rappelons-nous aussi que l'iconographie bouddhique japonaise connaissait depuis le VIIe siècle l'éléphant comme *vâhanam* de Fugen-Bosatsu (Samantabhadra); il fallait l'assortir tant bien que mal au lion de Monju-Bosatsu (Mañjuçrî). Dans le palais de l'extrême gauche, dont la façade macaronique caricature les encadrements de porte en bois de fer qu'on sculpte encore aujourd'hui dans le sud de l'Inde, est toujours assis un vieillard avec un enfant, et dans une autre salle à côté, on voit une ou plusieurs femmes coiffées de voiles ou de mantilles : ces détails attendent encore leur explication.

Voici (Pl. XLVI, 18) dans le paravent de droite Yashiro l'admirable détail des femmes japonaises qui regardent passer les Portugais. Je croirais volontiers que le morceau si puissant et si aigu de la coll. Ulrich Odin où l'on voyait des nobles derrière un store est un fragment de paravent de la même époque, mais non pas, bien entendu, d'un paravent des Portugais. Le rez-de-chaussée est occupé par la boutique d'un antiquaire, d'un *curio-dealer* — déjà ! — qui met à l'étalage des laques, des porcelaines, ou des cloisonnés importés du pays des Ming.

(1) S. Elisseev, *La Peinture japonaise contemporaine.*

3. — Le Museum of Fine Arts de Boston possède une paire de paravents exceptionnelle en ceci que le paravent de droite représente bien le Japon, mais celui de gauche a pour décor non pas Goa, mais un port chinois, Macao sans doute, d'ailleurs traité avec une extrême liberté; les bateaux sont des joujoux, la perspective ne suit aucune règle, mais la composition n'en a pas moins de vie et de force décorative (Pl. XLIII, 6).

La paire de paravents conservée au Shakadô d'Okasaki est tout à fait aberrante (Pl. XLIV, 10-11). Le navire portugais au mouillage est caricaturalement rond. En Extrême-Orient on n'avait pas l'habitude de courber le bois à la vapeur ni de chantourner la grosse charpente dans du chêne noueux comme le font nos constructeurs depuis un temps immémorial; les formes puissamment cintrées des navires européens devaient étonner les Japonais dont les jonques étaient presque rectilignes. Ici le port a un aspect étonnamment moderne de ville utilitaire, sans passé, de ville-champignon. Quant au paravent de droite, il est occupé surtout par un vaste préau où les Portugais s'amusent en dansant. Aux deux bouts sont assis les marchands; à côté d'eux se tiennent des religieux qui ne sont pas des Jésuites (Pl. XLVII, 19).

C'est qu'en effet, à la fin du XVIe siècle, les Espagnols à leur tour étaient arrivés au Japon. Obéissant à la lettre de la bulle du pape, et poursuivant leur expansion vers l'ouest, d'Amérique centrale ils étaient venus s'établir aux Philippines en même temps que les Portugais atteignaient le Japon (1543); jaloux sans doute de voir les Portugais trafiquer avec des nations très civilisées, ils voulurent avoir leur part de ce commerce lucratif; ils crurent habile d'envoyer d'abord au Japon, vers 1584, une « mission diplomatique » composée de Franciscains, d'Augustins et de Dominicains. Je ne sais s'il y eut des frottements entre laïcs portugais et marins espagnols, entre les Jésuites et les trois autres ordres : toujours est-il que ces rivalités entre Européens allaient bientôt entraîner la ruine totale du christianisme au Japon.

Voici les Augustins sans doute (Pl. XLVII, 19) reconnaissables à leur pèlerine, debout à côté des marchands qui fument gravement leur pipe en regardant les équipages danser. Ces fauteuils sont chinois, mais leurs dossiers ont été copiés plus tard par nos ébénistes, au moins dans l'Europe du nord. La robe des religieux est rendue de façon curieuse par un pointillé clair sur fond gris-brun; comme les Japonais n'avaient jamais auparavant vu d'étoffes de laine, je me demande s'ils n'ont pas voulu rendre ainsi la matière bourrue de la bure.

Voici les autres ordres (Pl. XLVII, 20, 21) : les Dominicains noirs et blancs du paravent Nagami, et les Franciscains du paravent Kawamoto, entourés de Japonais qui expriment admirablement les gestes et mouvements particuliers à la race universelle des badauds. M. Nagami croit pouvoir établir des rapports de proportions fixes entre les personnages selon qu'ils sont Portugais, Japonais, nègres, etc. Tous les Européens devaient paraître grands aux Japonais, et je ne crois pas qu'il y ait lieu de réduire ces proportions à des formules mathématiques.

Il y a ici encore un *curio-shop* qui offre des fourrures, des peaux de tigre : on peut être certain qu'elles trouvaient acheteur au moins chez les peintres, je veux dire chez les fidèles de la peinture chinoise et des motifs chers au Zen. Tous les maîtres contemporains de cette école et les Kanô eux-mêmes ont peint des tigres plus ou moins


9


7


8



10


11

7. *Coll. Masuda.* Style Yamatoe. Feuilles 3-4 (*N.* 89). 8-9. *Possesseur inconnu.* Id. Feuilles 1-2, 5-6 g. (*N.* 21).
10-11. *Shakadō.* Paire, type 1 aberrant (*N.* 54).

vrais; bien peu sans doute avaient pu en voir de vivants. On raconte qu'en 1793 même, le peintre Ganku fut tout heureux d'acheter à Nagasaki une tête de tigre empaillée.

Voici enfin les Jésuites du paravent Kawamoto (Pl. XLVIII). A côté d'eux se tient un petit personnage d'allure efféminée, un peu inquiétant, peut-être le page qu'un riche zélateur a mis à leur service; mais le peintre n'a-t-il pas voulu retourner contre la « *Kompania* » les insinuations malveillantes dont celle-ci accablait le clergé bouddhique ? En tous cas le morceau est grandiose.

4. Les paravents de style Yamato-e (ou Tosa) sont si délicats qu'une reproduction d'ensemble ne serait pas lisible : nous nous contenterons d'en examiner quelques détails. La composition en est beaucoup plus libre; leur thème constant, c'est la vie quotidienne, fort tranquille, d'une petite ville de la côte, qui est présentée de face, vue de la mer. Ce n'est pas la même localité que dans les paravents « Kanô »; on n'y voit pas de riches pavillons en bordure d'une plage où déferle la houle. Aucun religieux n'y figure, mais seulement des marchands ou des marins. M. Nagami reproduit une paire de paravents Yamato-e fort beaux, dont il ne connaît pas le possesseur actuel. Sur les feuilles 1 et 2 de gauche (Pl. XLIV, 8) nous voyons la petite usine d'un teinturier qui peint les étoffes à la main : c'était le noble métier des Ogata à Kyôto vers le milieu du XVIIe siècle, et le grand Ogata Kôrin fut d'abord un teinturier-peintre de ce genre. Contre le pignon, un grand séchoir, et un terrain vague où les enfants jouent comme dans un village de France. Sur les feuilles 5 et 6 (Pl. XLIV, 9) on danse sur la place aux sons d'un orchestre ambulant costumé comme les danseuses de la cour au moyen âge, les *shirabyôshi* coiffées de hauts *eboshi* noirs; un Portugais se met à danser aussi, les badauds le regardent en riant, les commères viennent sur le pas de leur porte : tout cela est admirablement vrai, vivant, universel.

Le paravent Yamato-e du baron Masuda est encore plus délicat (Pl. XLIV, 7). M. Nagami le croit postérieur au précédent et l'attribue à l'un des Sumiyoshi, Jôkei (1598-1670) ou son fils Gukei (1630-1705). Il est vrai qu'il n'a rien de chrétien, donc rien de délictueux, mais je ne vois pas de nécessité de lui attribuer une date si basse; en tous cas il serait plutôt l'original du précédent, car une jonque (que nous ne reproduisons pas) est parfaitement bien dessinée ici, tandis qu'elle est copiée, mais mal comprise et invraisemblable sur l'autre paravent. Les arbres sont très beaux, dessinés avec la tendresse de l'ancien *Yamato-e*. Mais surtout on remarque un sentiment extraordinaire de la troisième dimension; ce n'est pas que le peintre Tosa possède des recettes de perspective inconnues des Kanô, le système de ses fuyantes est le même, les personnages sont de même grandeur à tous les plans (comme s'il les voyait d'infiniment loin), mais il rend la profondeur parce qu'il la sent, parce que c'est elle qui l'intéresse. Ainsi ces namban-byôbu, sans être typiquement Kanô ni typiquement Tosa, font bien ressortir les différences fondamentales qui séparent les deux écoles.

III. — Statistique des namban-byôbu; époque; attributions

Combien nous reste-t-il aujourd'hui de ces « Paravents des Portugais »? Le Musée Guimet en possède un dépareillé; le Victoria and Albert Museum une paire, outre un autre dépareillé; le prince Ruprecht de Bavière un « paravent de Goa » (incomplet?); Boston, une paire; il y a peut-être encore un paravent dans une collection américaine depuis 1935; l'*Asahi Shimbun* (coupure conservée par M. Haguenauer) signalait alors la découverte récente dans un temple du nord d'un namban-byôbu de belle qualité, et amorçait une campagne pour empêcher sa sortie du Japon. En 1932 M. Nagami en connaissait quatre dans des temples; dix-huit dans des collections privées (nous comptons pour un seul les paravents formant paire) et un au Musée Impérial de Tôkyô, dérivé du paravent Kawamoto. Une personne qui a visité le château d'Ôsaka — récemment reconstruit en ciment armé, avec ascenseur — m'a informé que les salles sont ornées de copies de ces précieux paravents, ce qui est la sagesse même.

L'époque attribuée aux namban-byôbu typiques est très courte : une trentaine d'années tout au plus, de 1584 à 1614 environ. Cette opinion se fonde sur la comparaison avec d'autres monuments du *fûzoku-gwa*, de la peinture de mœurs anonyme, non datée, qui apparaît à l'époque Momoyama. La présence des ordres autres que les Jésuites donne un *terminus a quo* pour certains paravents; les mesures de rigueur de 1614 contre les catholiques un *terminus ante quem* pour les namban-byôbu à sujets chrétiens. Je ne sais si l'histoire du costume et l'histoire de la marine marchande ont été pleinement exploitées.

Il est surprenant que ces sujets soient devenus à la mode au moment même où Hideyoshi laissait enfin percer sa méfiance à l'égard des missionnaires. Il savait bien que l'évangélisation avait été partout le prélude de la conquête. En 1586 il mit assez brusquement les « baderen » en demeure de s'en aller; ils n'en firent rien et vinrent même plus nombreux; on détruisit leurs églises; enfin au bout de dix ans de luttes sournoises où les prêtres usèrent souvent de procédés déloyaux, il fallut en mettre à mort vingt-six; ce furent les premiers martyrs, et même les seuls du vivant de Hideyoshi qui mourut en 1598. Comme lui, les premiers shôgun Tokugawa, le grand Ieyasu notamment, sentaient les avantages du commerce européen pour l'économie de l'empire, et ils auraient voulu écarter les missionnaires sans interrompre les relations commerciales, peut-être même, au début, sans interdire le christianisme; c'est ce qui explique que les œuvres d'art à sujets européens ne cessent pas tout d'un coup. On sait que les Portugais et les Espagnols furent finalement mis à la porte du Japon, et les Hollandais relégués à Deshima après 1636.

La question des auteurs reste mystérieuse. La paire de paravents Nagami (Pl. XLI, 2-3) est signée *Ukiyo Matabei*, *mata* en 6 traits et *hei* comme « Taira », et non dans les caractères qui font le nom du célèbre Iwasa Matabei (1578-1650), *mata* en 2 traits et *hei* comme « soldat », ni même celui d'un autre Matabei de Ôtsu, *mata* en 2 traits et *hei* comme « Taira ». Sur le paravent du prince Ruprecht, on lit *Ichi-yo-sai;* *yo* est en kana; *Ichi-ô-sai* (*ô* comme chin. *wong*, vieillard) serait le pseudonyme d'un peintre assez connu, Kanô Naizen, à qui l'on attribue les compositions prodigieusement



12



13



14



15

12. *Coll. Michon, Paris.* Fin XVIIe siècle ? (Cliché Michon).
13. *Coll. Sugimoto.* Fin XVIIIe siècle. (*N.* 105).
14. *Tôshôdaiji.* Feuilles 1-2 dr. Bâtiments chrétiens (*N.* 64).
15. *Coll. Hiraï.* (*N.* 38).



16



17

18

16. *Coll. Kawamoto.* (*N.* 70). 17. *Coll. Yamamura.* (*N.* 28).
18. *Coll. Yashiro.* Feuilles 2-3 dr. (*cf.* Pl. XLIII, 4). (*N.* 82).

grouillantes des « Fêtes du septième anniversaire de la mort de Hideyoshi » (1605). Sur les paravents Kawamoto et Kamimura, on lit respectivement *Kanô* et *Kanô Naizen*. M. Nagami discute ces données en détail; tout compte fait, il apparaît que ces inscriptions ne sont pas des signatures, mais des attributions anciennes dépourvues de toute autorité.

Nombreux sont les paravents de l'époque dont on ne connaît ni l'auteur ni la date précise, soit dans le genre purement décoratif (*Kokka* 451, 491, 535, etc.), soit dans celui de la peinture de mœurs (tels « les Spectacles du Kamogawa », *K.* 408, ou les « Fêtes de Kamo », *K.* 457, pour n'en citer que deux). Malgré de grandes affinités, aucun d'eux ne s'impose comme étant de la même main que tel ou tel de nos paravents des Portugais. Il est clair qu'il y avait à l'époque un grand nombre d'artistes très doués qui n'avaient pas l'habitude de signer, et comme ils n'étaient pas en relations avec les lettrés et les moines, nous ne savons rien d'eux.

Les peintres étaient-ils chrétiens ? Je suis persuadé que non. Je crois bien voir dans leurs œuvres une pointe d'humour et d'ironie assez marquée. Cette attitude pince-sans-rire ne serait pas un cas unique; les Japonais ne peuvent pas décider si Kôrin, par exemple, dans ses peintures zénistes, est sérieux ou s'il se moque du snobisme zen de ses contemporains.

IV. — Le paravent du Musée Guimet

Nous pouvons maintenant nous rendre compte que le paravent dépareillé du Musée Guimet est un paravent de droite du type N° 2 : navire au mouillage et presbytère sont aux deux bouts d'un même paravent, et son pendant de gauche représentait sans doute le port d'outre-mer. Quant à sa date, il n'est probablement pas un des plus anciens dans les limites de la période très courte qu'on attribue à la floraison des namban-byôbu; ses dorures sont gaufrées, ce qui est un perfectionnement, heureux ou non, sur les dorures plates du paravent impérial par exemple; et dans bien des détails le peintre s'inspire manifestement d'un modèle déjà créé. Il est donc possible qu'il date des toutes premières années du XVIIe siècle (Pl. XLI-XLII, 1).

Il est intéressant de noter que les gaufrures du « nuage » supérieur sont des « chrysanthèmes » *(kiku-mon)* et celles du « nuage » moyen des « paulownias » *(kiri-mon)*. C'étaient déjà les armoiries de Hideyoshi, adoptées ensuite par les Tokugawa.

Sur la feuille 1 (la plus à droite) nous voyons le perron à balustrades convexes qui donne accès à l'établissement catholique, représenté de face : on le retrouve, très en évidence, mais le plus souvent vu de profil, sur beaucoup d'autres namban-byôbu du « type Kanô » (Pl. XLV, 15); il devait caractériser pour la foule une église très connue de Nagasaki. Tout à fait à droite, un détail bien inattendu : deux pourceaux noirs dorment sur l'*engawa*. Il n'y faut sans doute pas voir une intention insultante pour les prêtres; mais les Japonais ne mangeaient pas le porc (que les Chinois, au contraire, élevaient depuis la plus haute antiquité) et, voyant la mission européenne s'approvisionner de pourceaux, le peintre a noté le fait. Une galerie latérale revient en avant et aboutit à un petit pavillon ouvert : type de construction assez connu au Japon depuis le XIe siècle

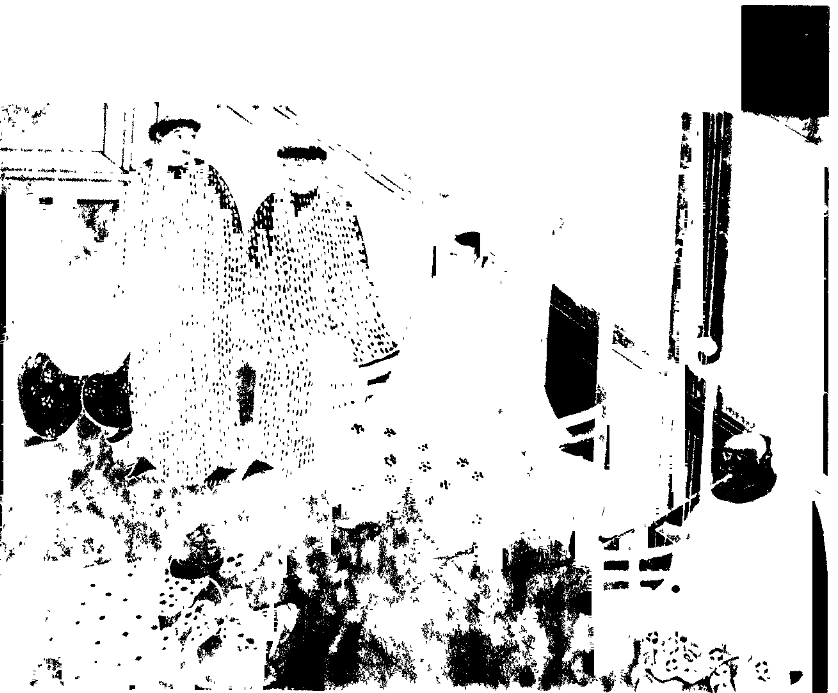
au moins (Hôôdô d'Uji). (Sur le paravent impérial, le même pavillon semble appartenir à une villa laïque.) Il est couronné par un phénix — ou un coq (?) — choisi peut-être par les missionnaires comme symbole de la Résurrection; mais sur le paravent du Tôshôdaiji (PL. XLV, 14) les bâtiments catholiques sont surmontés de croix fleuries, chinoisantes, très discrètes. Le P. Dahlman admire la vérité, l'atmosphère d'onction des scènes d'intérieur où l'on voit les Pères jésuites, les jeunes séminaristes, et leurs élèves japonais saisis dans des attitudes que nous connaissons bien.

Chacune des portes des maisons japonaises donnant sur la rue est ornée d'un *mon*. Les toits du premier plan (feuille 2) sont régulièrement ponctués de taches rondes, vert-noir comme dans les célèbres paravents *Rakuchû-rakugwai* (« intérieur et environs de la capitale ») de Kanô Eitoku : ce sont peut-être des galets destinés à consolider la toiture contre les coups de vent.

Le navire n'est pas du tout « observé », mais nous ne croyons pas qu'il soit copié sur un autre paravent; il semble bien être peint, et même avec beaucoup de fidélité, d'après un *modèle* assez grossier : c'est en somme une nature morte. Le gréement ne comporte pas une seule poulie; les drisses sont naïvement et exactement *ficelées* autour des espars. Le grappin est gigantesque, disproportionné comme sur un jouet; son câble est blanc comme un cordonnet de coton, et entortillé avec une négligence tout à fait invraisemblable sur un vrai bateau. On s'étonne qu'un peintre japonais ait pu être à ce point ignorant des navires; mais contrairement à une opinion répandue, les Japonais n'étaient pas un peuple de marins, loin s'en faut; à l'époque protohistorique on a l'impression qu'ils ont oublié l'art (polynésien par exemple) de la navigation; vers 1200 de notre ère ils étaient encore très en retard sur les Chinois. Un Portugais se repose dans le carré des officiers; deux autres sont assis sur une plate-forme volante très légère qui doit représenter la coupée, mais qui est mal placée. Ici l'équipage ne se livre pas à d'effarantes acrobaties dans le gréement comme sur le paravent du Tôshôdaiji par exemple; mais ces exhibitions de cirque sont un thème presque constant : elles étaient peut-être voulues par les navigateurs en arrivant dans un pays nouveau, pour dérider la population avant de parler affaires.

Les personnages sont relativement peu nombreux et s'avancent dans cet ordre aisé, naturel, un peu nonchalant que les peintres japonais ont de tout temps si bien rendu : on sent que les groupes se font et se défont à chaque instant. Un Portugais tient en laisse un chien noir, un autre amène un très beau cheval blanc (feuille 4); un troisième porte un siège chinois, une sorte de « transatlantique » (feuille 3), un autre encore des fruits dans une caisse. Dans le canot, un homme s'apprête à débarquer une grosse aiguière de cuivre probablement indienne; la tache claire est une cassure du pigment. Beaucoup de détails ont leur analogue dans tel ou tel autre paravent. On s'étonne qu'une œuvre qui n'était pas spontanée, mais entièrement fabriquée de pièces et de morceaux, ait pu être exécutée avec tant de goût, de fraîcheur, et de science de la composition.

Personne aujourd'hui ne sait plus à quelle date exactement ce paravent est entré au Musée Guimet, ni, à plus forte raison, qui le possédait antérieurement.



19



20



21



22

19. *Shakadō*. Feuille 2 dr. (*cf.* Pl. XLIV, 11). Les Augustins (?) (*N.* 61). — 20. *Coll. Nagami*. Feuille 2 dr. (*cf.* Pl. XLII, 3). Les Dominicains (*N.* 41).
21. *Coll. Kawamoto*. Feuilles 1-2 dr. Les Franciscains (*N.* 71). — 22. *Maison Impériale du Japon*. Feuilles 1-2 dr. Le portrait du Pape. (*N.* 8).



23. *Coll. Kawamoto.* Les Jésuites. (*N.* 72).

V. — Épilogue de l'engouement occidentaliste. Le paravent de M. Michon

Nous avons dit que plusieurs namban-byôbu nous avaient été conservés dans des temples bouddhiques : M. Nagami reproduit ceux du Higashi-Hongwanji (Kyôto), du Murôdera (en Yamato), du Tôshôdaiji (Nara), et du Shakadô d'Okasaki près Kyôto. Il est vraisemblable que quand les persécutions devinrent menaçantes (elles varièrent de rigueur d'une année à l'autre et d'une région à l'autre), les possesseurs voulurent se débarrasser de ces objets compromettants et mettre à l'abri ces belles œuvres d'art en les offrant au Bouddha : offrande acceptable, valable symbole de soumission, puisque le bouddhisme n'avait jamais songé à exiger la destruction des images appartenant aux cultes rivaux. Il se peut qu'on en découvre encore dans le nord.

Il existe un certain nombre d'œuvres, même dans les arts mineurs, qui se rapportent à notre sujet et dont il est malaisé de déterminer la date : il semble en tous cas que pendant presque tout le XVII[e] siècle (sauf vers 1630-1640 ?), au moins dans certaines régions, on ait pu faire allusion aux Européens sans s'exposer à des ennuis : c'était le christianisme qui était poursuivi avec la dernière cruauté.

Le rouleau du marquis Tokugawa, représentant des scènes de *kabuki* (théâtre profane d'acteurs, alors à ses débuts) n'est peut-être pas postérieur à 1604; on y voit quelques Européens dans le public.

M. Michon à Paris possède un paravent (Pl. XLV, 12) où l'on voit deux Nambanjin sous les *momiji* (érables rouges), avec leurs deux serviteurs postés un peu plus loin, l'un d'eux tenant le parasol fermé. La composition barrée en diagonale par une rivière très simplifiée (de ton gris bleu), le sol en à-plat d'or fin et très doux (venu en clair dans la photographie), nous rappellent immédiatement les formules de l'école de Kôrin. La masse des feuillages s'éloigne beaucoup des équilibres presque mathématiques qui régissaient la peinture décorative chez les Kanô du XVI[e] siècle, et on serait tenté d'attribuer ce paravent à l'extrême fin du XVII[e]. Les costumes, comme il est naturel, sont encore ceux de l'an 1600 environ, et non pas celui que devaient porter les Hollandais dans l'ère Genroku (1688-1703). On ne peut tirer aucune limite chronologique sérieuse des édits xénophobes ou anticatholiques des Tokugawa. En ce qui concerne la composition, il est prudent de se rappeler que la plupart des formules de Kôrin avaient déjà été inventées trois générations avant lui par Honami Kôetsu (1) (1555 [?]-1637) et par son disciple et ami Tawaraya Sôtatsu (1576-1643). Mais ces formules (la grande tache diagonale notamment) n'étaient pas encore vulgarisées lorsque survint Kôrin (1655 [?]-1716) qui était d'ailleurs le petit-neveu de Sôtatsu.

Aucune pièce de comparaison, malheureusement, n'est datée. Un suzuribako anonyme représente avec beaucoup de talent deux Nambanjin, un Hollandais, semble-t-il, suivi de son porteur de parasol : ce laque en relief sans incrustations doit être du premier tiers du XVII[e] siècle (2). Un flacon à poudre (Musée Imp. de Tôkyô), laqué à plat en couleurs, reproduit dans *Sekai Bijutsu Zenshû*, tome supplémentaire 18,

(1) Voir par exemple son suzuribako « *Sano no funabashi...* », *Kokka*, 190.

(2) Coll. Ishiguro Denroku, Kanazawa. *Kokka* 543.

Pl. 8, semble dater au contraire du début du siècle suivant ! Comme il représente aussi des Nambanjin, et même des Portugais, il faut admettre que ceux-ci étaient déjà passés à l'état de motif traditionnel, aussi anodin que le furent chez nous au siècle dernier les marquis et les bergères du XVIIIe.

M. Nagami a inclus dans son étude deux paravents à navires portugais qui seraient bien postérieurs; selon lui, ce seraient des « copies libres » de la fin du XVIIIe siècle, 1780-85 environ; le paravent Sugimoto par exemple (PL. XLV, 13) est poussé à la pure décoration, trop riche et très confuse; les voiles (toujours blanches dans les paravents anciens) sont ici d'une polychromie extrêmement fantaisiste.

VI. — Conclusion

Les peintres des namban-byôbu ne sont pas des artistes du plus haut rang; leur dessin est rarement délicat et sensible, et dans leur groupe qui fut sans doute nombreux, les maîtres originaux sont rares. Mais ils ne veulent être que décorateurs et « anecdotiers »; ils s'adressent à un public bourgeois, relativement peu cultivé. La qualité calligraphique du trait, qui prime tout dans la peinture au lavis des clercs sinologues leurs contemporains, ne compte pas pour eux. Ils conquièrent cependant notre admiration en cumulant les dons — si rarement associés — de la composition et de la caricature. Ils possèdent une verve populaire tout à fait remarquable, même au Japon où elle est de tradition et où elle perce de siècle en siècle derrière les écoles officielles (PL. XLVI, 17). Ils nous attirent par leur intérêt en éveil pour tout ce qui est humain et universel.

Pour la beauté du dessin, il faut peut-être donner la palme au paravent incomplet de la collection Hiraï (PL. XLV, 15). Ici les visages sont dessinés avec finesse, et les lignes ont une pureté, une fermeté, une sérénité giottesque, qu'on rencontre dans certaines miniatures indiennes-provinciales tardives, mais qui est assez rare dans la peinture sino-japonaise.

Les quelques exemples que nous avons empruntés au superbe recueil de M. Nagami Tokutarô laisseront, je pense, deviner l'intérêt inépuisable qu'offrent les « paravents des Portugais » aussi bien au point de vue de l'art qu'à celui de l'histoire universelle.

JEAN BUHOT.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

P. Masson-Oursel. *La philosophie en Orient.* (dans l'Histoire de la philosophie, dirigée par E. Bréhier). Un vol. in-8°, 188 pp., 25 frs. — Alcan, 1938.

On ne peut pas séparer l'histoire de l'art de l'histoire des idées, et nous sommes heureux de signaler ici ce petit livre admirable par la clarté, la largeur, et la richesse des vues qu'il contient. Les historiens de l'art le liront avec grand profit; leurs études les auront d'ailleurs préparés à cette étonnante interconnexion de tous les pays du monde ancien dont les manuels scolaires ne touchaient pas un mot, du moins de mon temps. L'ouvrage de M. Masson-Oursel devrait être au programme de l'enseignement secondaire; je ne connais pas de plus belle synthèse du patrimoine moral et intellectuel de l'Orient.

Claude F. A. Schaeffer, *Missions en Chypre*, 1932-1935. Un vol in-4°, IX et 163 p., 55 fig. et XLI pl. (Fondation Marius Fontane.) Geuthner, Paris, 1936.

M. Schaeffer, conservateur-adjoint du musée de Saint-Germain-en-Laye, vient de nous donner le compte rendu d'ensemble de ses missions en Chypre. Nous y trouvons les résultats d'une véritable exploration de l'île, couronnée par la découverte d'une importante nécropole de l'ancien bronze, à Vounous. La présentation donnée au résultat des fouilles peut être considérée comme un modèle du genre; on ne saurait mieux appliquer les principes que nous avons exposés dans notre manuel de technique des fouilles, principes qui étaient depuis longtemps la règle à Ras Shamra, comme à Qaṭna. Nous recommandons en particulier les plans des tombeaux indiquant la place de chaque objet avec sa position et son numéro et les excellents inventaires des mobiliers funéraires, donnés en appendices.

Page 53, M. Schaeffer se livre à d'intéressantes observations sur un sujet décoratif consistant en un oiseau, généralement un échassier, perché sur un poisson qu'il éventre de son long bec. Ce « petit tableau de genre » se retrouve dans la céramique bichrome du deuxième millénaire de la Syrie septentrionale, de Chypre et de la Palestine, aussi bien que dans la céramique peinte de l'ancienne Mésopotamie et de la Susiane. A une époque postérieure il apparait dans les vases peints de style égéen. Comme à tout décor de ce genre au moins à l'origine, il faut chercher une signification utilitaire. Nous croyons la découvrir dans le sens donné dans l'écriture hiéroglyphique égyptienne au signe de l'échassier — une aigrette d'après Gardiner (1) — perché sur un poisson qu'il dévore. Ce signe a la valeur phonétique *h',m* et il est employé presque exclusivement dans le mot *h',m*, « prendre du poisson »; le déterminatif final, un homme brandissant un bâton, marque bien qu'il s'agit de la capture du poisson par un pêcheur. Le signe aurait donc la même valeur magique qu'une scène de pêche jugée sans doute trop difficile à peindre. Tracer le signe, ou en posséder l'image, c'était se donner le pouvoir de capturer du poisson. Il n'était du reste pas nécessaire que l'oiseau fût sur le poisson; s'il le poursuivait comme cela se voit sur un vase (2), la valeur de l'image était sans doute la même. Peut-être pouvait-on aussi ajouter quelques figures de filets (3) pour rendre la scène plus efficace, mais il nous semble que le filet était surtout un emblème de chasse terrestre.

Page 34 et pl. XXI, 1, on trouve la description et l'image de curieux objets en terre cuite, trouvés dans des tombeaux de l'âge du bronze. Une plaquette carrée se prolonge sur l'un des côtés par un manche percé à l'extrémité. Le décor incisé de la partie carrée se compose au-dessous du manche de quatre groupes de cercles concentriques horizontalement alignés et plus bas d'une infinité de lignes verticales. Ce tableau évoque des astres dans

(1) *Grammar*, p. 463, G 51.
(2) Schaeffer, p. 50, fig. 21.
(3) *Ibid.*, p. 57, fig. 24, en haut.

le haut, le ciel d'où tombe la pluie représentée par des lignes; on sait que les lignes ondulées se simplifient en lignes simples (1). Notre interprétation est confirmée par le décor du vase de la planche XXVII, 2, et de la Figure 22. Des groupes de cercles concentriques, radiés en étoile, y sont visiblement les astres; deux autres groupes semblables ne portent que trois rayons vers le bas (2), le haut étant garni d'un col et d'une anse. Ce sont des astres-cruches. Il est naturel qu'au-dessous nous retrouvions les lignes de pluie et plus bas même des canards qui paraissent boire. Ces images étaient sans doute destinées à provoquer la pluie, si nécessaire dans ce pays; les objets qui les portaient devaient servir aux Rogations de ce temps. Les palettes à manche pouvaient tenir lieu de goupillons dans les aspersions pour la pluie. Dans le tombeau, elles devaient encore servir à leurs anciens propriétaires, toujours désireux d'étancher leur soif.

Pour les dispositions des tombeaux, il est à peine besoin de souligner, tant elle est frappante, leur ressemblance avec celles observées dans les sépultures de la Syrie du Nord (3).

Les cruches de Vounous possèdent parfois une petite anse symétrique à l'anse principale. Ce curieux détail est habituel en Égypte dès l'Ancien Empire (4).

Le livre de M. Schaeffer nous présente, nous l'avons dit, un fidèle tableau de Chypre vu par un archéologue; à côté des renseignements archéologiques de premier ordre, on y trouvera une multitude de traits de mœurs et de faits ethnographiques bien observés. Ils nous apportent encore le reflet d'un très lointain passé et donnent à l'ouvrage une vie et un attrait singulier. En le lisant, on se fera une idée de ce qu'on peut obtenir par l'exploration archéologique rationnellement conduite.

En outre des photographies, les excellents dessins de M. Chenet nous aideront à juger des bronzes et de l'intéressante céramique découverts. Très ingénieusement l'auteur a donné dans les tables des planches et des figures des précisions nombreuses sur les objets représentés. D'innombrables renvois permettent en outre de passer facilement des figures au texte, ou inversement. Tous ces détails rendent le livre très clair et en font un excellent instrument de travail.

Comte du MESNIL du BUISSON.

(1) P. ex. dans les signes égyptiens *n* et *nw*.

(2) Ce pourrait être des pieds comme dans le type K de la fig. 54, p. 132; dans ce cas le caractère astral ne serait indiqué que par les cercles concentriques. Un tel décor ne conviendrait qu'à l'âge du fer, cf. pl. XXVI.

(3) Voir nos études sur Qaṭna, *Syria*, 1927, pl. VI, et *Le site arch. de Mishrifé-Qaṭna*, pl. XXXVIII XLII. Notez en particulier le mode de fermeture de la tombe.

(4) DU MESNIL DU BUISSON, *Les noms et signes égyptiens désignant des vases*, p. 45 et s.

G. JOUVEAU-DUBREUIL. *Iconography of Southern India.* Translated from the French by A. C. MARTIN. Un v. in 8°, 135 pp. 88 pl. — Geuthner, Paris, 1937.

Une moitié du précieux ouvrage de M. Jouveau-Dubreuil, *L'Archéologie du sud de l'Inde* (1914) vient de paraître en traduction anglaise : même éditeur, même présentation, mêmes figures. Cette traduction est très soignée et rendra beaucoup de services; mais le lecteur ordinaire se demandera pourquoi on n'a pas fait une nouvelle édition française et intégrale de cet ouvrage épuisé et très recherché; le volume consacré à l'architecture est peut-être encore plus demandé que celui-ci. Le traducteur explique dans un avant-propos intitulé « Excuses » (*Apology*) et daté de 1926 que, dans l'intervalle de la préparation, son fils a fait des progrès en français et lui-même en anglais : nous leur sommes d'autant plus reconnaissants d'avoir mené à bonne fin une traduction si satisfaisante, et de l'avoir publiée en triomphant de nouveaux obstacles, la perte des anciens clichés entre autres. Ils ont rétabli la forme sanskrite des noms propres, dont M. Jouveau-Dubreuil s'était désintéressé; d'ailleurs les corruptions locales qu'il avait seules notées n'étaient pas embarrassantes pour les indianistes. On s'étonne que M. A. C. Martin ait préféré *sivaite* et *visnuvite* aux formes *Shaiva* et *Vaishnava* plus usuelles et plus élégantes. Mais sa traduction garde bien la simplicité et la distinction du texte original qui est partout rendu avec exactitude.

Gisbert COMBAZ. *L'évolution du stûpa en Asie : les symbolismes du stûpa.* Un v. in 8° 125 pp., 49 figs. — (Mélanges Chinois et Bouddhiques de l'Inst. Belge des Htes. Ét. Chin.). Impr. Ste-Catherine, Bruges, 1937.

Cette troisième — peut-être pas dernière — partie de l'étude de M. Combaz est naturellement la plus intéressante; il y a judicieusement réuni les questions que nous regrettions de le voir passer sous silence dans les deux premiers fascicules; débarrassé de la morphologie du stûpa et de sa dispersion, il étudie systématiquement le symbolisme et la raison d'être de toutes ses parties. L'auteur fait preuve de recherches très étendues, et il se penche sur les détails avec un soin qui sera sûrement récompensé par de belles découvertes.

Il n'y a rien à critiquer dans cet excellent résumé d'un sujet immense et effroyablement complexe. L'auteur a toujours soin (plus que bien d'autres bouddhologues) de tenir compte de l'époque : les différences d'une époque à l'autre l'emportent en effet de beaucoup sur les différences d'un pays à l'autre, et je suis de plus en plus convaincu qu'au moyen âge l'art bouddhique, depuis Ceylan jusqu'au Japon, présentait une unité étonnante et même une rapidité de convection interne qu'on n'a pas encore mise en lumière. M. Combaz a su garder assez de clarté d'esprit, je dirai même de sang-froid, devant les énigmes qui se posent à chaque instant, pour éviter en général les pétitions de principes et les hypothèses gratuites. P. 22, il constate (peut-être trop brièvement) les changements importants dans la typologie qui se produisent « du IVe au VIIIe siècle »; le § 3 nous intéresse : « Élimination progressive, dans les pays d'influence chinoise, du dôme hémisphérique au sommet du prâsâda ». Nous constatons bien l'élimination, nous la croyons même antérieure à la conversion du monde chinois (stûpa de Kanishka), mais par quel exemple pourrait-on démontrer qu'elle fut *progressive* ? P. 31 : « La circumambulation... commençait par l'Est. Les quatre entrées orientées des plus anciens stûpas ne laissent aucun doute à cet égard ». Est-ce aussi simple que cela ? Le premier toraṇa construit (ou reconstruit en pierre) à Sanchi-I fut celui du Sud. Le stûpa III de Sanchi n'avait qu'un seul toraṇa, et je suppose que ce n'est pas arbitrairement que les archéologues en ont fait l'anastylose du côté Sud encore.

Sur le plan carré et polygonal des pagodes chinoises (je remarque que l'auteur évite ce mot, il dit : « tours ») et sur le plan hexagonal qui est en effet très surprenant (p. 35) j'exposerai dans un prochain numéro une hypothèse qui me semble téméraire et pourtant préférable à celle de M. Combaz, d'après qui l'hexagone serait « un intermédiaire avec le système duodécimal. »

P. 102 : « La superstructure des stûpa japonais... le mât se termine par une pierre précieuse, *hôjû* ». En réalité ses détails sont très compliqués et variables selon les époques et peut-être selon les sectes. Au VIIe siècle, il se termine sous le *hôjû* par un ornement dit *suien* m. à m. « fumée d'eau », formé de quatre panneaux en moitié d'ogive, à claire-voie, posés dans les quatre directions. Cet ornement est un grillage, une ferronnerie de bronze si j'ose dire, de très bon goût au Hôryûji (début du VIIe siècle; le cuivre ajouré est, comme on sait, le triomphe de l'art Suiko). Au Yakushiji (680, reconstruit à Nara en 713) chaque feuille du *suien* figure trois *tennin* se précipitant du ciel (dans le style flamboyant, effiloché de Touen-houang qui arrive au Japon vers la fin du VIIe siècle, à témoin le chevet du « Tachibana Fujin no Zushi »); l'ange inférieur met solidement un genou en terre, ce qui détermine la base rectiligne du *suien*. Au Murôdera (secte Shingon, 824), le *suien* est remplacé par une sorte d'étoile horizontale à six branches portant des clochettes et surmontant une assez grande « fiole précieuse » (*hôbyô*). Ces monuments japonais sont des témoignages accessibles sur l'architecture bouddhique de l'époque T'ang qui, en Chine, est mal conservée et insuffisamment publiée.

Les dessins de M. Combaz sont comme toujours excellents, mais les légendes trop brèves; je ne serai peut-être pas le seul ignorant à lui demander où il a trouvé le « stûpa du Bihar avec les cinq Jîna à la base » (fig. 7), qui est très intéressant. Au fait, les Jaina n'ont ils pas, eux aussi, élevé des stûpas ?

J. HACKIN, O. SIRÉN, LANGDON WARNER, Paul PELLIOT. *Studies in Chinese Art and some Indian Influences*. In-4° cour. 64 pp. et 106 reprod., 21 sh. net. — The India Society, London 1938.

Le volume de l'India Society pour 1937 est appétissant par sa présentation et son contenu. Le texte se compose de quatre conférences données à Londres, et il ne faut pas en attendre une forte unité. Une note nous apprend que celle de M. Hackin nous sera bientôt accessible en français dans un volume sur les arts de l'Asie qui est en préparation chez Armand Colin depuis fort longtemps.

La conférence de M. Sirén, richement illustrée, traite des influences mésopotamiennes dans la grande sculpture funéraire chinoise, et des influences indiennes dans la sculpture bouddhique. Pour les premières, je ne suis pas encore bien convaincu; il ne suffit pas de rappeler que les gens de Bactriane ou de Soghdiane parcouraient d'ouest en est toute l'Asie centrale; on ne nous a pas encore montré de félins monumentaux, même en stuc, dans le Turkestan; il est vrai qu'ils nous attendent peut-être sous les sables. En tous cas on ne se représente pas les marchands nomades apportant aux Chinois de l'époque Han des modèles réduits ou des dessins des lions sculptés en Mésopotamie. Puisqu'il est peu vraisemblable que les Chinois aient un beau matin inventé ces monstres qui hantaient au contraire l'imagination des peuples du sud, ne faut-il pas chercher l'itinéraire du motif plus au sud; en Indonésie comme l'a indiqué M. Heine-Geldern, ou sur la voie intermédiaire Népal-Assam-Birmanie-Sseu-tch'ouan qui est encore si mal connue ? Il est bien possible d'ailleurs que les Chinois aient emprunté aux bijoux des

nomades de l'Asie Centrale et à leurs ménageries ambulantes les éléments de réalisme qui manquaient tout à fait en Asie australe.

La causerie de M. Langdon Warner est beaucoup moins technique; c'est une aimable introduction à la sculpture d'Extrême-Orient. Lire *Yün Kang* et non « *Yung Kang* » (p. 43).

M. Pelliot fait une brève mise au point des récentes découvertes des archéologues chinois à Siao-t'ouen près de Ngan-yang; il publie six échantillons de sculpture Chang que quelques privilégiés avaient jusqu'à présent vus seulement en projections.

LANGDON WARNER. *Buddhist Wall-paintings. A Study of a Ninth-Century Grotto at Wan Fo Hsia.* In-4°, xv-33 pp., index, 1 front. et XLV pl. h. t. Harvard-Radcliffe Fine Art Series. Cambridge, Harvard University Press, 1938.

Il est très regrettable, étant donné l'intérêt de cette monographie, que M. Warner et ses compagnons n'aient pu se rendre à Touen-houang comme ils le projetaient; ils durent se borner à visiter le temple rupestre de Wan Fo Hsia, situé à trois journées de marche de Touen-houang, qui contient des peintures murales d'un style tout à fait analogue aux peintures de la célèbre oasis. Dans ces quelques pages, l'auteur discute nombre de questions très intéressantes pour tous ceux qui étudient l'art et le bouddhisme d'Asie Centrale. Citons en particulier le chapitre III, consacré à la technique, qui donne le résultat de l'étude chimique des couleurs et traite de la méthode selon laquelle l'artiste appliquait sa composition. Au point de vue iconographique, l'intérêt s'attachera surtout à une représentation d'un *maṇḍala* de Vairocana et d'un *pien-siang* (en jap. *hensô*) de Maitreya dont on ne peut citer que trois ou quatre exemples à Touen-houang. A ce propos, M. W. établit la distinction entre *maṇḍala* et *hensô*, terme difficile à définir clairement, généralement traduit par Paradis, mais qui est en réalité une représentation plus libre que le *maṇḍala*, basée sur le texte du sûtra et non sur des règles ésotétiques. Enfin, l'auteur insiste sur la splendeur de ces peintures murales, œuvres de véritables artistes, splendeur que nous ne pouvons imaginer à travers les bannières rapportées d'Asie Centrale, œuvres stéréotypées d'artisans.

ESTHER LÉVY.

H. G. CREEL. *La Naissance de la Chine.* Un vol. in-8°, 368 pp., XVI pl., carte et figures dans le texte. 42 frs. — Payot, 1937.

Nous sommes heureux de signaler ici que la maison Payot vient de publier une traduction française d'un livre récent et souvent cité : *The Birth of China.* M. H. G. Creel nous a donné en 1935 (*R.A.A.*, X, 1, p. 17) un article sur « Les récents progrès de l'archéologie en Chine ». Ce sujet se rattache étroitement à celui que traite le livre. Nous y trouvons étudiées et commentées toutes les découvertes faites par l'Academia Sinica au cours des fouilles que depuis 1928 elle a pratiquées à Ngan-yang (Honan), site de la capitale des Chang à la fin du deuxième millénaire avant notre ère. Ayant pendant quatre ans résidé en Chine, M. Creel a suivi ces travaux et a été l'un des premiers Européens à même d'étudier sur place les squelettes, les sculptures sur marbre, les objets de bronze, et les milliers d'os porteurs d'inscriptions qui ont été découverts; avant son ouvrage ces objets ne nous étaient connus que par les bulletins en langue chinoise de l'Academia Sinica.

Nous rappellerons ici quelques-unes des acquisitions essentielles dont les fouilles de Ngan-yang ont enrichi l'archéologie chinoise. Des vases rituels en bronze, exhumés en grand nombre, nous permettent de faire remonter à l'époque des Chang des séries similaires qui jusqu'alors cherchaient leur date. L'excellence de la technique y égale et surpasse parfois même celle des époques postérieures. Mais la révélation la plus surprenante est peut-être celle de sculptures de marbre en ronde bosse, dont la stylisation, voisine par endroit de celle des bronzes, s'allie au traitement réaliste de figures humaines et animales.

Remontant même au-delà de la culture des Chang on a recueilli dans un site proche de Ngan-yang de nombreux spécimens de l'époque néolithique; cette production est caractérisée par la présence d'une poterie noire qui lui a donné son nom (« culture de la poterie noire » dont le site-type est Tch'eng-tseu-yai près de Tsinan au Chantong, exploré en 1930). Or de nombreuses similitudes peuvent être établies entre la culture de la poterie noire et celle des Chang; néanmoins aucun indice de bronze n'a été trouvé dans les sites de la poterie noire.

Il va de soi qu'un livre intitulé « la Naissance de la Chine » traite du problème encore si mystérieux des origines de la race chinoise. Les mâchoires des squelettes trouvés à Ngan-yang possèdent certaines caractéristiques déjà relevées par le professeur Franz Weidenreich dans son étude sur le *Sinanthropus;* ces caractéristiques sont celles de la race mongole; elles se retrouvent en Amérique chez des squelettes d'Indiens. Si ces remarques posent des problèmes encore non résolus, il n'en existe pas moins que dans l'esprit de notre auteur, la race chinoise, dont les fouilles de Ngan-yang nous ont livré les ossements, était une race

sédentaire, ce que paraît confirmer le matériel recueilli sur le site néolithique avec lequel M. Creel établit une liaison.

La seconde partie du livre est consacrée à la dynastie des Tcheou et aux ouvrages littéraires de cette époque. L'ouvrage n'est pas du tout aride, et il explique d'une façon vivante la position actuelle de questions archéologiques fort complexes. Signalons que l'auteur aurait désiré la suppression de la citation de la p. 294 et du paragraphe qui la précède; mais la traduction française était déjà imprimée.

M. C. SALLES.

FUNG Yü-lan, Ph. D. *A History of Chinese Philosophy : The Period of the Philosophers.* Translated by Derk BODDE. Un vol. gr. in-8°, 476 pp., une carte. 16 dollars chin. ou 25 shillings. — Henri Vetch, Peiping, 1938.

Cet ouvrage d'un savant chinois formé à Columbia University était justement réputé en Chine où il a paru en 1931. Sa traduction anglaise, faite avec beaucoup de soin et d'intelligence, sera utile à qui veut approfondir un peu l'étude du sujet. La période traitée dans cette première partie va seulement des origines à l'an 100 avant notre ère environ. L'auteur procède surtout analytiquement, en donnant beaucoup de citations; mais il n'est pas bon de les présenter de but en blanc, sans prévenir le lecteur de ce qu'il faut y chercher; quand l'auteur ajoute, comme il arrive souvent dans les premiers chapitres, « Ces passages nous montrent que... », la pensée du lecteur s'est déjà égarée sur de tout autres pistes. Ce petit défaut n'empêche pas l'ouvrage d'être fort intéressant, quoique peut-être inutilement long. Il est curieux que la philosophie chinoise ait débuté par la pure science sociale ou politique, et ne se soit élevée qu'assez tardivement à la métaphysique par où d'autres écoles ont commencé.

Osvald SIRÉN. *A History of Later Chinese Painting.* 2 vols. in-4°, ensemble 580 pp. et 242 pl., 8 guinées. — The Medici Society, 7 Grafton St. London, 1938.

Il n'est pas exagéré de dire que toutes les connaissances aujourd'hui répandues sur l'art chinois, nous les devons au labeur de M. Sirén; quand nous n'avions pas encore sa *Sculpture Chinoise du Ve au XIVe siècle* (1925) ni son *Histoire des Arts Anciens de la Chine* (1928-1931), les notions claires sur les principales époques de l'art chinois demeuraient le privilège des sinologues de premier rang. De la peinture chinoise notamment, les amateurs ne connaissaient guère que ce que Fenollosa avait pu apprendre au Japon, et qu'il était malaisé d'appliquer aux œuvres que nous avons l'occasion de voir de temps en temps depuis une trentaine d'années; des ouvrages précieux, comme la traduction du *Kiai-tseu yuan* de Petrucci, demeuraient difficiles à utiliser. Grâce au sinologue suédois, tout le monde commence à y voir plus clair.

Les deux volumes de *Early Chinese Painting* parus en 1933 à Londres et l'année suivante en traduction française (Éd. d'Art et d'Histoire) traitaient de la peinture jusqu'à la fin de l'époque Yuan. On attendait la suite avec d'autant plus d'impatience que les peintures Ming et Ts'ing sont moins rares dans les collections européennes. Il est regrettable qu'une édition française de *Later Chinese Painting* ne soit pas envisagée pour le moment, car l'édition anglaise est fort coûteuse en francs 1938 et sera vite épuisée.

L'auteur avoue qu'il n'a pu, sous peine de faire des volumes démesurément gros, consacrer à la peinture Ts'ing une place proportionnée au nombre des œuvres qui méritaient d'être étudiées. Il a traité moins rapidement de l'époque Ming (qui occupe tout le premier volume et un tiers du second) et on pourra juger qu'il a donné à certains chapitres un développement superflu; mais cela rend l'ouvrage plus agréable à lire : les détails biographiques, les anecdotes, les citations des critiques chinois, les traductions de poèmes ou de colophons alternent de façon heureuse avec l'examen des œuvres. Sur certains peintres il s'arrête longuement : Chen Tcheou occupe 18 pages et 15 planches, Wen Tcheng-ming 12 pages et 8 planches, T'ang Yin 16 pages et 15 planches. Il y a beaucoup de traductions : j'ignore si elles peuvent être considérées comme définitives; elles contribuent en tous cas à nous mettre dans l'ambiance des peintres chinois.

La partie « texte » comprend encore un index et aussi deux listes des reproductions existant à ce jour des peintures Ming et Ts'ing respectivement : labeur considérable et ingrat qui vaudra à M. Sirén un surcroît de reconnaissance de ses lecteurs. Ces listes ne sont peut-être pas tout à fait complètes; l'auteur y voit surtout l'ébauche d'un travail qu'il projette d'étendre à toutes les époques de la peinture chinoise et qui serait assurément fort utile, surtout si nos bibliothèques possédaient tous les recueils chinois et japonais qu'il a compulsés. Certains penseront qu'il eût été plus pratique de mettre tout le texte proprement dit dans un volume, toutes les listes et planches dans l'autre; mais cette disposition aurait eu aussi ses inconvénients. On pourrait souhaiter une typographie plus variée, plus aérée, qui, par des interlignes ou des manchettes, annoncerait qu'on passe à un autre peintre. Les

renvois aux planches mis en manchette se recommandent beaucoup pour un ouvrage de ce genre.

Les reproductions sont, dans l'ensemble, très bonnes, jamais empâtées ni trop dures; quelquefois sans doute un peu faibles dans les demi-teintes, car l'auteur vante çà et là des délicatesses de ton que la phototypie ne nous rend pas. Plus utilement que le titre qui n'a souvent rien de très caractéristique, la légende devrait mentionner les dimensions approximatives et surtout préciser s'il s'agit d'un original monochrome ou en couleurs, selon l'excellente habitude des recueils japonais.

Un trait que j'admire entre tous chez M. Sirén, c'est sa parfaite objectivité : jamais il n'a cédé à la tentation de nous donner un spicilège des œuvres qu'il préfère ou auxquelles nous attribuerions volontiers une valeur éternelle; beau ou laid, il reproduit ce qui est caractéristique, ce qui a été admiré à l'époque, et dans ses jugements il sait se placer au point de vue chinois avec une liberté assez rare chez les Européens; il nous aide à comprendre comment les contemporains ont pu faire tant de cas de peintres qui nous paraissent très inégaux.

Ce qui nous frappe beaucoup en feuilletant ces 242 planches où sont représentés quatre siècles de peinture (XVe-XVIIIe s.), c'est l'extrême vitalité de cet art qui ne se contente point, comme on le croit souvent, d'exploiter de vieilles formules, mais qui toujours cherche du nouveau dans la composition, dans la technique, dans les maniérismes même; le respect des maîtres, l'étude assidue de leurs œuvres, n'excluent en aucune façon l'originalité; elle éclate même dans les peintures qu'une inscription nous déclare « copiées » d'après les anciens; il y en a plusieurs exemples dans ce recueil. Quelle nouveauté, quelle fraîcheur en tout cas, dans le genre intime chez Hiu Pen (pl. 11), Wang Fou (16), Wou Yi-hien (36), Sie Chetch'en (65), Tcheou Tch'en (100), Kieou Ying (103), Tchao Tso (124), Cheng Maohoua (139), Wang Kien-tchang (146), Yang Wen-ts'ong (151), Tchou Ta (193); dans le maniérisme chez Wang Fou (14), Sie Chetch'en (66), Wen Tch'eng-ming (75, 76), Siu Wei (115, 116), Ting Yun-p'ong (154); dans le grandiose chez Li Che-ta (136), Hong Jen (179), K'ouen Ts'an (198, 200) ! D'ailleurs les visiteurs de la Collection Dubosc à la Bibliothèque Nationale (1937) ont eu souvent la même surprise agréable devant des peintres de moindre importance.

Quelques maîtres, avons-nous dit, sont représentés par de nombreuses reproductions; on s'étonne alors de les voir si versatiles, si chercheurs, si volontaires, si conscients. Les chefs d'œuvre de ces époques sont dus moins souvent à des peintres professionnels qu'à des amateurs très cultivés, poètes, calligraphes, collectionneurs, esthéticiens qui n'aiment rien tant que de parler peinture avec leurs amis, loin du monde (et un de leurs motifs de prédilection, c'est « l'entretien dans un pavillon » au fond des montagnes, ou au bord d'un fleuve...). Cette concentration des esprits d'élite sur l'art du paysage, cette ferveur soutenue par les encouragements de l'amitié, par les débats théoriques, par l'étude des maîtres et par le contact direct avec la nature, engendrent des œuvres tout à fait remarquables et véritablement transcendantes, où l'artiste nous fait passer sans effort d'un monde naturel à un monde de rêve qui s'impose à nous autant que l'autre. C'est par un singulier destin que la peinture est devenue si riche et si profonde à l'époque même où la sculpture devenait superficielle et purement décorative : il est vrai que la sculpture (quel que soit d'ailleurs le niveau atteint à certains moments) était en Chine un artisanat, tandis que la peinture de paysage y fut toujours, avec la calligraphie, l'expression même de la plus haute culture.

Les sujets de figures, d'oiseaux et fleurs, qui ont occupé encore une grande place, sont moins renouvelés et moins touchants. L'arhat dans les montagnes de T'ang Yin (pl. 97) est très impressionnant. Le très beau portrait de Wang Che-min jeune par Tseng K'ing (pl. 156) à propos duquel l'auteur discute et écarte l'hypothèse d'une influence européenne, rappelle la peinture moghole par sa délicatesse, son acuité, sa concision et par sa mise en page, (bien que le personnage soit présenté de face selon la tradition du portrait de famille chinois); je crois qu'il ne faut pas oublier que les navigateurs occidentaux avaient apporté en Extrême-Orient beaucoup plus de marchandises indiennes et persanes que de produits européens. L'influence occidentale dans la peinture de la secte Zen « Ying-mo » (jap. Ōbaku), notée par l'auteur, est un fait curieux, confirmé par le beau portrait de Yin-yuan (Ingen) conservé au Shôfukuji de Nagasaki. L'auteur ne manque pas de parler incidemment des répercussions des mouvements artistiques chinois au Japon; c'est un sujet qui nécessiterait à lui seul un gros ouvrage : ici nous avons du moins le *background* chinois d'où sort pour la plus grande part la peinture Ashikaga, Momoyama, et Tokugawa-ancienne. Assurément les Japonais se réclamaient surtout des peintres Song et Yuan; mais il est clair qu'ils les voyaient par les yeux des peintres chinois contemporains. D'ailleurs ce fond chinois fait ressortir l'originalité de quelques rares maîtres japonais bien plus qu'il ne l'infirme.

Délicieux comme poètes-accompagnateurs (si j'ose dire), les Chinois furent souvent décevants

comme critiques et théoriciens de la peinture. Dans *The Chinese on the Art of Painting* (Vetch, Peiping 1936), M. Sirén réservait une place considérable à Tong K'i-tch'ang, qui avait dit (*op. cit.*, p. 14) : « Quand on arrive en poésie à Tou Fou, en calligraphie à Yen Tchen-k'ing, en peinture aux deux Mi, toutes les transformations, toutes les possibilités sont épuisées » et (p. 143) : « Il faut faire les saules comme Tchao Po-kiu, les pins comme Ma Ho-tche, les vieux troncs comme Li Tch'eng ». Or c'est ce même Tong K'i-tch'ang, ce cuistre découragé, qui est l'auteur d'un beau et libre dessin, planche 119 ! Du coup, nous voilà presque reconciliés avec ses dissertations chagrines.

Nous ne pourrons jamais assez remercier M. Sirén de nous avoir révélé tant de trésors nouveaux et d'avoir enfin préparé le terrain à toutes les études de détail qui restent à faire dans l'immense domaine de la peinture chinoise. En raison de l'abondance et de l'authenticité des œuvres, de leur bonne conservation, et de la documentation littéraire qui les entoure, ces deux tomes sur la peinture Ming et Ts'ing nous ouvrent des horizons plus larges encore que les volumes précédents. L'ensemble constitue un ouvrage vraiment monumental, aussi important en son genre que *La Sculpture Chinoise du Ve au XIVe siècle :* je ne pense pas pouvoir exprimer mieux mon admiration qu'en terminant, comme j'ai commencé, sur ce rapprochement.

J. B.

R. H. VAN GULIK. *Mi Fu on Ink-Stones.* A Study of the 'Yen-shih' with Introduction and Notes. Un vol. gd. in-8°, 72 pp., figures dans le texte, carte, rel. 10 dollars chinois (13/6). — Henri Vetch, Peiping 1938.

Un ouvrage séduisant, instructif et d'une valeur durable sur un sujet qui est doublement intéressant, par lui-même et par la personnalité de l'auteur chinois. La traduction, accompagnée du texte, est précédée d'une introduction critique et bibliographique, et suivie de remarques utiles. M. Van Gulik explique pourquoi le nom du célèbre peintre Song doit se lire Mi Fu et non Mi Fei. On regrette qu'il n'ait pas écrit une étude complète sur ce personnage si original et qui paraît si proche de nous; ce travail, dit-il, n'est que « a preliminary study of the subject ». Il n'y a pas moins de sept pages d'index en deux colonnes : c'est dire la richesse de cette étude consacrée à un opuscule qui ne compte pas plus de 4000 caractères. Le tout est très intelligemment fait; la carte mérite un bon point (lieux de provenance des pierres à encre). La reliure est recherchée sans être entièrement réussie, la toile uniformément noire ne pouvant guère suggérer la vivante noirceur de l'encre. M. Van Gulik fait bien ressortir l'originalité de ce Chinois du XIe siècle qui ne cite personne et ose écrire : « Je ne parle que de ce que j'ai vu de mes propres yeux ».

Jirô HARADA, Lit. D. *A Glimpse of Japanese Ideals.* Un vol. in-4°, 247 pp., 144 planches dont 10 en couleur. — Kokusai Bunkwa Shinkôkai, Tôkyô, 1937.

Ce beau volume contient une douzaine de conférences faites en diverses universités d'Amérique par M. Harada Jirô à qui on doit notamment un utile catalogue sommaire du Shôsôin en anglais. Ses conférences sont charmantes et ses illustrations très belles. L'auteur reste naturellement dans la plus stricte orthodoxie; les idées générales ne sont pas neuves, mais les détails, les citations ne manquent pas d'intérêt et parmi les reproductions plusieurs sont inédites ou peu connues. Ce livre plaira, malgré les défauts inhérents à un recueil de conférences absolument indépendantes les unes des autres; répétitions nombreuses, lacunes et désordre dans la présentation des idées, etc. On ne peut s'empêcher de regretter que le *Kokusai Bunkwa Shinkôkai* ne concentre pas ses efforts admirables sur la production de vrais *livres;* une bonne conférence, même plus ou moins refondue, ne peut presque jamais faire un bon livre, et, bien loin d'être plus facile à absorber pour le profane, il arrive qu'elle le décourage par son caractère inévitablement superficiel et décousu.

Willowdean C. HANDY. *L'art des îles Marquises.* — Un vol. in-4° cour., 56 pp. de texte, 24 pp. de dessins, 20 pl. en phototypie, 75 f. — Les Éditions d'Art et d'Histoire. Paris, 1938.

Félicitons les Éditions d'Art et d'Histoire d'avoir réalisé un projet amorcé il y a plusieurs années par le regretté M. Van Oest, et suspendu à la suite de la crise. Présenté à un prix accessible et dans un format peu encombrant, l'ouvrage ne contient pas moins de substance tout en étant beaucoup plus agréable à manier. Après avoir traduit le manuscrit de Mme Handy, nous nous proposions de faire ressortir en un bref compte-rendu ce qu'il contenait d'intéressant pour les orientalistes; la question était assez nouvelle en 1930; aujourd'hui ce serait enfoncer une porte ouverte. Les affinités chinoises-anciennes de cet art polynésien sont évidentes; après les travaux de M. Heine-Geldern, la cause est entendue. Mais cette lumière nouvelle fait

surgir en foule de nouvelles énigmes : sans parler des races et des langues tout à fait hétérogènes, il y a, comme dans la question connexe de l'art amérindien, la difficulté chronologique, le trou béant de deux millénaires et plus entre les bronzes Chang ou Tcheou et les bois ciselés des Marquises. Il ne suffit pas de dire que l'art polynésien est indéfiniment conservateur et rigidement stéréotypé : on ne peut explorer dans l'art du Pacifique qu'une époque relativement toute moderne, mais dans l'espace d'un siècle, on discerne des changements de style notables, des motifs nouveaux.

L'ouvrage de Mme Handy, revu et remanié par elle en 1937, donne une image assez complète de la culture des insulaires et il est extrêmement intéressant d'un bout à l'autre; mais c'est surtout son dernier chapitre, intitulé « Comparaisons », qui se recommande aux orientalistes; il eût été facile à l'auteur de lui donner plus de développement. Notons seulement les deux modes de représentation de la figure humaine : le *tiki* figurant en quelque sorte la race, l'humanité au sens transcendental, et l'*enata* qui est un être humain quelconque au sens anecdotique. Même parallélisme dans l'art Chang, si on admet les affinités du *t'ao t'ie* avec le *tiki;* bien entendu le *tiki* ne saurait dériver du *t'ao t'ie* qui est beaucoup plus schématisé, mais le *t'ao t'ie* doit peut-être quelque chose à l'ancienne conception du *tiki*. Les yeux du *tiki* « en lunettes » (pl. II), barrés horizontalement (par la simple rencontre de deux méplats), rappellent les yeux de certaines figurines *jōmonshiki* du préhistorique japonais; ailleurs (pl. XX) on rencontre aussi les yeux à orbites rayonnées (« face de hibou »). Le casse-tête en question évoque dans son ensemble un visage, mais chaque œil est en réalité une tête de *tiki* entière.

M. E. S. Craighill Handy, ethnologue du B. P. Bishop Museum de Honolulu, distingue dans sa courte et substantielle introduction la vieille culture polynésienne attestée aux îles Marquises et en Nouvelle-Zélande, (et qui semble devoir beaucoup à l'Inde), de la culture récente introduite à Samoa, à Tonga, à Tahiti, qui présente, semble-t-il, quelques traits chinois (ce n'est pas l'auteur qui le dit, et notre impression est peut-être erronée par insuffisance d'information). Mais en ce qui concerne l'art, Mme Willowdean Chatterson Handy oppose (p. 46) le style des Marquises à celui de la Nouvelle Zélande « qui a dû subir des influences toutes différentes »; M. Heine-Geldern nous a montré lesquelles : celles de l'art « fantaisiste-décoratif » de la Malaisie.

Les planches sont très réussies, et rendent bien l'aspect véritablement somptueux de ces bois gravés et sculptés sans l'aide d'aucun outil de métal. Le disque de coiffure en écaille ajourée (pl. XV) est une merveille de goût et d'exécution. Les motifs de l'ornemanisme marquésain sont analysés en plusieurs pages d'excellents dessins au trait; ces motifs ravissants et tout à fait nouveaux pour nous seraient indéchiffrables si Mme Handy ne nous en donnait la clef. Des photographies, prises par elle d'après des indigènes âgés, nous donnent une idée de la beauté des tatouages; art défunt, car il a été interdit par l'administration française; c'est évidemment plus facile que de barrer l'accès de l'archipel à l'alcool et aux contaminations qui détruisent cette race admirable.

On a rarement le plaisir de feuilleter un livre d'art aussi nouveau par le sujet et aussi réussi dans sa présentation.

ERRATA. — Dans notre précédent numéro (XII, 1) il s'est glissé plusieurs erreurs qu'il convient de rectifier comme suit :

Article du Dr. G. CONTENAU, *Monuments mésopotamiens :*

P. 38, l. 24, *lire* fin du IXe siècle ou début du VIIIe siècle *au lieu de* XIIIe. — Ajouter, aux références : W. BAUMGARTNER, *Zwei neue Luristan-Bronzen; Archiv für Orientforschung*, XII, p. 57, note parue pendant l'impression du no XII, 1.

Article de M. R. PFISTER, *Coqs sassanides :*

P. 41, l. 4, *lire* ch. 18-19 fils *au lieu de* ch. 18-14 fils.

Fig. 5, *lire* pl. XXVII*a au lieu de* XXVII*b*.

Pl. XXVII, *lire* b, Restes de trois coqs sassanides, *au lieu de* a, Restes...

Même planche, *lire* a, Fleuron sassanide, *au lieu de* b, Fleuron etc.

Pl. XXVIII, l. 3 de la légende, *lire* gobelin-serge en haut, gobelins-reps en bas, *au lieu de* gobelin-serge à gauche, gobelin-reps à droite.

R.A.A. XII, 2. Livraison de juin-septembre 1938. — Imprimerie Sainte Catherine, 51 Tempelhof, Bruges, (Belgique).

Note sur un Vase Chinois du Musée du Louvre

Le Louvre doit à la générosité de M. Curtis un très beau vase en bronze orné de scènes incrustées qui se détachent en valeur sombre sur un fond cuivré.

Ce vase, de type *hou*, reproduit par Koop (1) dans son ouvrage sur les bronzes antiques de la Chine, a été étudié par M. Siu Tchong-chou dans un article important consacré aux représentations de scènes de chasse dans l'art des anciennes dynasties (2).

Il a la forme d'une jarre; fixés à hauteur d'épaulement, deux masques de *tao-t'ie* portent chacun un anneau. Les scènes qui le décorent sont groupées sur quatre registres parallèles que séparent des bandes de spirales terminées en pointe.

Sur le registre qui entoure le col alternent deux scènes: l'une représente un tir à l'arc; sept personnages y participent, quatre d'entre eux tiennent un arc à la main; les trois premiers sont montés sur une plate-forme qu'un escalier, dessiné en perspective renversée, met en communication avec le sol. Cette plate-forme est couverte par un toit plat qui repose sur deux consoles portées par deux colonnes, au fût légèrement aminci vers le sommet.



FIG. 1

Un groupe de deux archers se tient dans l'entrecolonnement; le premier tend son arc, il va tirer; derrière lui, à faible distance, le second attend, l'arc levé, que son tour soit venu; un troisième se tient au dehors, derrière la colonne, l'arme baissée. Le quatrième archer est à l'étage inférieur; deux personnages le précèdent : le premier, ceint d'une épée, s'avance les bras tendus, le second porte à la ceinture soit un carquois, soit une épée courte; le septième personnage ferme la file et ne porte rien, si ce n'est, à la ceinture, une arme ou un carquois.

Au pied de la plate-forme de tir est une cible suspendue par quatre cordes entre deux piquets que surmontent deux têtes de cerfs; cette cible se compose d'une pièce

(1) KOOP, *Early Chinese Bronzes*, Londres, 1925, pl. 102.

(2) *K'ing-tchou Ts'ai Yuan-p'ei sien-cheng lieou-che-wou souei louen-wen tsi (Li-che yu-ien ien-kieou souo tsi-k'an-wai-pien yi tchong)*. Volume publié par l'Academia Sinica pour honorer le 65e anniversaire de Ts'ai Yuan-p'ei. Janvier 1935, pp. 569-617.

centrale carrée, tendue entre deux bandes rectangulaires; les cordes de suspension sont fixées aux extrémités de ces bandes ou languettes. Deux flèches sont venues se ficher de part et d'autre du centre de visée. Debout, à côté de la cible, un petit personnage brandit de la main droite un étendard.

Cette scène rappelle un rite décrit par le *Yi li* (1), le *Tcheou li* (2) et, après la ruine du régime féodal, par le *Po Hou-t'ong* (3), publié au Ier siècle de notre ère par l'historien Pan Kou.

« Au fils du ciel — dit le *Yi li* dans le chapitre consacré au tir à l'arc dans le district — convient la cible d'ours, avec le fond blanc; aux princes feudataires, la cible de cerf, avec le fond rouge; au préfet, la cible de toile ornée de peintures représentant des tigres, des léopards; aux gradués la cible de toile ornée de cerfs, de porcs... »

Ces buts étaient carrés; ils étaient soutenus de chaque côté par un piquet incliné au dehors — les languettes ou pièces de toile cousues au centre de visée, étaient percées de trous dans lesquels passait la corde appelée corde des mailles. Elle formait des anneaux que traversaient les cordes supérieures et inférieures, attachées au piquet pour suspendre le but; celles-ci sortaient de huit pieds en dehors des languettes de chaque côté. Huit pieds (1 m. 60) est la longueur qu'embrassent les bras étendus d'un homme (4).

Les commentateurs disent que les côtés du but étaient garnis de peaux de tigre, de léopard, de cerf, selon la dignité du tireur; ils ne disent pas que des têtes d'animaux aient orné le sommet des piquets de suspension.

Ces cibles servaient dans les cérémonies du tir à l'arc célébrées à la cour du roi, d'un prince vassal ou d'un grand préfet, avant les offrandes aux Esprits (le grand tir), lorsqu'on recevait des hôtes de marque (tir des hôtes), ou à l'occasion d'un festin (tir des banquets); les archers, groupés deux par deux, rivalisaient d'adresse; les coups heureux ou malheureux servaient à classer les mérites; le groupe vaincu buvait le premier à la coupe; le tir s'exécutait sur une esplanade surélevée, soit dans la campagne, soit dans un édifice, entre les colonnes de la grande salle d'honneur.

Sur les sept personnages qui figurent dans cette scène, quatre seulement portent un arc — deux groupes de deux — les trois autres ne seraient-ils que des assistants? interprétation peut-être trop rigoureuse; le *Yi li* exige un minimum de trois paires d'archers. Le personnage qui brandit un étendard ne joue-t-il pas dans cette scène le rôle du « Dompteur d'animaux sauvages » qui, le drapeau à la main attendait les coups des vainqueurs (5)? « Si le tireur frappe le but, dit un commentateur du VIIIe siècle, Kia Kong-yen, il dresse le drapeau avec la note *kong*, il la baisse avec la note *chang* ».

Ce rite du tir à l'arc s'accompagnait de musique et de danses, des règles précises ordonnaient les mouvements de ceux qui y prenaient part; je n'en connais pas d'autre représentation dans l'art chinois ancien.

---

(1) *Yi li*, K. 5, *Hiang che li* (Rite du tir à l'arc dans le District); traduction COUVREUR, *Yi li*, ch. V, pp. 100-176.

(2) *Tcheou li*, K. VI; BIOT, t. I, p. 138.

(3) PO HOU-T'ONG : *Hiang che* (Tir à l'arc du District).

(4) *Tcheou li*, K. 43. Commentaires de l'époque Han. BIOT, t. II, p. 546.

(5) *Tcheou li*, K. 30; BIOT, t. II, p. 210.

La seconde scène du premier registre est d'une interprétation plus difficile : l'artiste a représenté à droite et à gauche du tableau deux branches d'arbre; perchées dans le feuillage deux femmes se font face; elles cueillent des feuilles; deux filets profonds sont accrochés à l'arbre sous elles; une de ces femmes porte dans sa chevelure un ornement haut. Au dessous d'elle deux assistantes tiennent un filet destiné sans doute à recevoir les feuilles; au milieu de la scène un personnage danse en agitant les bras.



FIG. 2

A gauche, un personnage tient par les cheveux un homme, prosterné à ses pieds, et paraît le menacer du pommeau de son épée; tout près de l'arbre deux personnages participent ou assistent à la cueillette; l'un d'entre eux se tient suspendu au filet par deux anneaux.

Peut-être s'agit-il d'une légende, d'une histoire que j'ignore, peut-être a-t-on seulement voulu représenter une cueillette : « Au printemps, quand l'air devient tiède et que le loriot commence à chanter, les femmes prennent leurs élégantes corbeilles et suivant les petits sentiers, cherchent les feuilles tendres du mûrier (1). » « En défeuillant vos rameaux, chantez, chantez, magnanarelles », perchée sur un mûrier, c'est du milieu de la feuillée que Mireille interpelle Vincent.

Le Musée du Palais à Pékin possède un vase de type *fang* (2), décoré d'une scène analogue et M. Siu Tchong-chou y voit aussi une cueillette du mûrier.

Sur l'épaulement du vase, diverses scènes se groupent autour d'un tableau central qui se décompose en deux registres parallèles superposés; sur le registre supérieur, des personnages évoluent dans une salle, limitée à droite et à gauche, par deux colonnes qui soutiennent le toit; ils semblent occupés à préparer un festin, l'un d'entre eux tient au dessus d'un vase, un pilon à riz, de ses deux mains tendues; un second personnage lui fait face; devant lui est posé un vase rond à pied haut qui rappelle par sa forme certaines coupes de l'époque des Royaumes Combattants; derrière ce groupe, deux jarres sont posées sur une table dont le plateau repose sur deux pieds en ligne brisée; un troisième personnage semble s'avancer vers la table; sur la plateforme, de part et d'autre de la scène et à l'extérieur des colonnes, deux personnages se dirigent vers la salle.

Une ligne brisée relie l'un à l'autre les deux registres; s'agit-il d'un simple élément décoratif, ou a-t-on voulu figurer un escalier qui permettrait d'accéder à une salle surélevée ?

Sur le registre inférieur une scène de musique est représentée : quatre cloches et quatre pierres sonores sont suspendues à une traverse terminée de chaque côté par

(1) *Che King*, traduction COUVREUR, p. 161.
(2) Cf. *Siu Tchong-chou*, op. cit., pl. 5.

une tête de dragon et portée par deux montants en forme de phénix; le *Li ki* (1) décrit ce mode de suspension où la tradition voit un usage des Hia.

« Les animaux qui sont nus — dit le *Tcheou li* (2) — qui ont des plumes et des écailles, sont employés pour les châssis de musique... les animaux qui ont les lèvres épaisses et la bouche étroite, des yeux saillants, des oreilles courtes, la poitrine large



Fig. 3

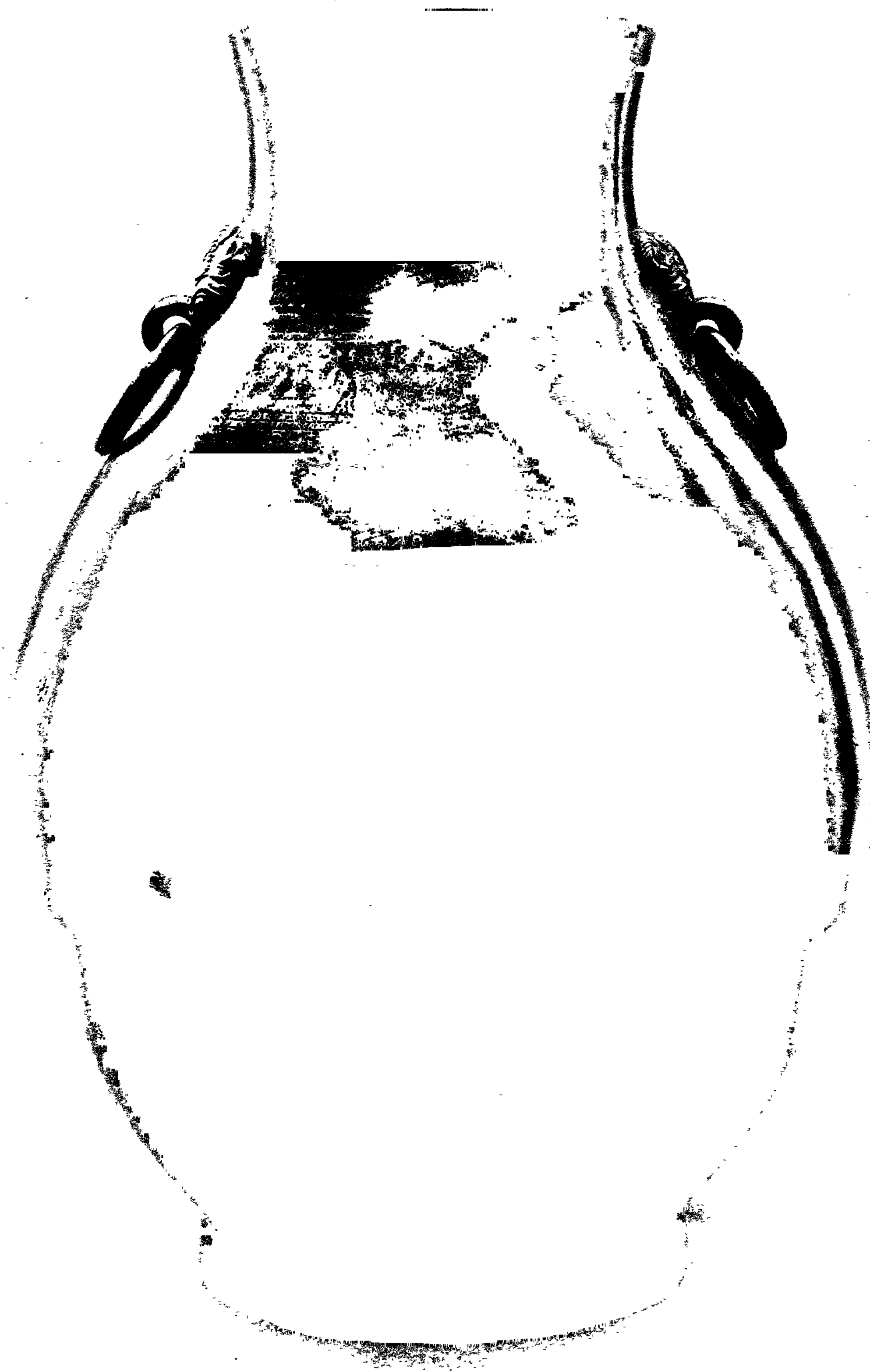
et l'arrière effilé, le corps grand et le col court, sont appelés animaux nus, ou à poils courts; ordinairement ils ont de la force, mais ne peuvent courir, le son qu'ils produisent est grand et retentissant. Comme ils ont de la force mais ne peuvent courir, leurs figures conviennent pour supporter des objets pesants; comme le son qu'ils produisent est grand et retentissant, leurs figures conviennent aux cloches. Les animaux de ce genre sont donc employés pour les montants de chassis à cloches. Alors, quand on frappe l'instrument suspendu, *le son ressort du montant.* »

Un texte symétrique attribue aux animaux à plume la fonction de porter les châssis à pierres sonores, ils ont le bec pointu la bouche fendue, l'œil vif... ils n'ont pas de force mais ils sont légers. Le son qu'ils produisent est clair, élevé, et s'entend au loin.

Ce texte intéressant fait apparaître que le rôle de ces sculptures n'était pas uniquement décoratif; lorsqu'on frappe la cloche c'est la voix de l'animal portant qu'on éveille; dans ses « *Danses et Légendes* », M. Granet a montré les liens d'assimilation que les mythes chinois permettent d'établir entre les cloches, les tambours, les dragons, le tonnerre; il y a huit vents, la musique provient du vent; il y a huit sons fondamentaux; cloches et pierres sonores sont suspendues aux châssis par rangées de huit; sur le vase du Louvre une double série de quatre instruments ($4 \times 2 = 8$) : quatre cloches et quatre pierres sonores, est fixée sur un châssis unique; c'est un appareil réduit. Ces châssis étaient en bois et leur fabrication était confiée aux ouvriers en bois précieux.

Les pierres sonores sont semblables à celles qui ont été découvertes dans les

(1) *Li Ki*, K. 43, traduction Couvreur, t. I, p. 739.
(2) *Tcheou li*, K. 43; Biot, t. II, p. 540.



Hou en bronze incrusté. Musée du Louvre, don Curtiss.

tombes de la famille princière de Han, à Kin-ts'ouen près de Lo-yang (1), les cloches semblent appartenir au type « *tchong* » qui d'après M. Karlgren (2), s'est répandu en Chine vers le VIIIe ou le VIIe siècle avant J.-C. — elles sont accrochées à la tige de support par le moyen de liens qui les attachent les unes aux autres (voir Amiot, Pl. 4 fig. 17) (3).

Deux personnages agenouillés sous le châssis tiennent dans chaque main une sorte de maillet destiné sans doute à frapper les cloches et les pierres pour obtenir les différents sons de la gamme : la hauteur des vibrations variait selon la dimension, l'épaisseur, la forme des instruments; un troisième personnage tient des deux mains un instrument que le dessin ne permet pas d'identifier avec certitude, mais qui pourrait être une sorte d'orgue à bouche. A l'extérieur du châssis un personnage joue du tambour à pied *(tsou-kou)* instrument fréquemment représenté sur les pierres funéraires du Chan-tong, où, comme Chavannes le fait remarquer, il semble être joué seul, en dehors de l'orchestre; l'instrument porté par le quatrième personnage est sans doute aussi un tambour.

Les vases ronds posés à terre sont semblables à ceux qui, sur le registre supérieur, paraissent servir d'ustensiles pour la préparation du festin.

Vers ce tableau central viennent converger des théories de personnages; de la main gauche, ils tiennent une lance, ils avancent le bras droit étendu et le rythme de



Fig. 4

leur marche est harmonieux, cadencé, c'est un pas de danse; nous savons que les banquets cérémoniels s'accompagnaient de pantomimes dansées; peut-être faut-il considérer tout ce groupe de scènes comme les éléments d'un tout; l'artiste a pu s'inspirer de la vie réelle sans chercher à en donner dans son œuvre une traduction rigoureuse.

De part et d'autre de cette composition centrale on découvre des chasseurs, le buste renversé, qui tirent au vol des oies sauvages avec des flèches attachées à une

(1) White, *Tombs of old Loyang*, pl. 178 à 182.

(2) Karlgren, *Yin and Chou Researches.* (Bulletin du Musée des Coll. Extrême-Orientales de Stockholm N° 8.)

(3) Amiot, *De la Musique des Chinois.* (Mémoires concernant les Chinois, t. VI).

corde; le *Tcheou-li* (1) parle de ces flèches de hauteur appelées « *tseng* »; elles étaient courtes, on les tirait de préférence à l'arbalète qui portait loin; une corde de soie, liée autour d'une grosse pierre à l'une de ses extrémités, les retenait dans leur vol (fig. 4).

Toutes les scènes qui viennent d'être décrites évoquent par leur composition symétrique l'ordonnance rituelle de la société féodale chinoise; le décor qui orne le bas du vase nous transporte au contraire dans un monde semi fantastique, dans ces régions vagues, franges du monde civilisé, terres des grandes chasses, que l'imagination des anciens Chinois peuplait d'animaux merveilleux, de démons hybrides, de génies. Des personnages, hommes ou femmes? qui semblent nus, poursuivent des lièvres, luttent à la lance ou à l'épée contre des cerfs et des sangliers; l'un d'entre eux tient une hache-poignard (*k'o*) renversée dans la main droite, un couteau dans la main gauche, il attaque une sorte de rhinocéros (fig. 5a); un autre s'enlève sur la croupe



FIG. 5

d'un sanglier qu'il a saisi par l'oreille. Un bassin de bronze conservé à la Freer Gallery of Art, Washington (2) est orné de scènes analogues, on voit des chasseurs lutter à pied contre des tigres, d'autres montés sur des chars à quatre chevaux tirent de l'arc ou jouent de la lance; c'est du haut de leurs chars que les nobles attaquaient les animaux sauvages au cours des grandes chasses, mais certains faisaient parade de bravoure : ils mettaient pied à terre et se battaient contre les fauves en combat corps à corps.

Sur le vase du Musée du Louvre, l'attention est retenue par certaines formes étranges : dragons coiffés de cornes ou d'antennes terminées par des têtes d'animaux (fig. 6 a), chevaux-dragons à double queue (fig. 6 b). On découvre des silhouettes analogues, chimères, oiseaux fabuleux, sur de nombreux vases de l'époque des Royaumes Combattants; sur un *hou* conservé au Musée de Berlin (UMEHARA, *op. cit.*, fig. 17, p. 47 et Pl. 86.) un petit personnage tient en laisse une de ces bêtes ailées; nous ne sommes plus dans le monde des hommes.

Plus curieux encore sont ces êtres à têtes d'oiseaux sur un corps d'homme (fig. 6 c),

(1) *Tcheou li*, K. 32; BIOT, t. II, p. 241.
(2) UMEHARA, *Sengaku-shiki dōki no kenkyū*, pl. 55.

ils portent une sorte d'habit à queue et tiennent un arc de leurs grêles pattes; une figure presque identique est représentée à la base d'un vase de la collection Loo (UMEHARA, *op. cit.*, Pl. 88); elle est vêtue d'une courte jupe et tient son arc en position de tir; en face d'elle un oiseau du type chauve-souris, debout sur ses pattes de derrière, danse en battant des ailes, les pattes de devant dressées; entre eux on aperçoit une sphère et deux dragons; cette sphère figure-t-elle le soleil comme le suggère M. Siu Tchong-chou? Les anciens Chinois se représentaient les soleils comme des boules de

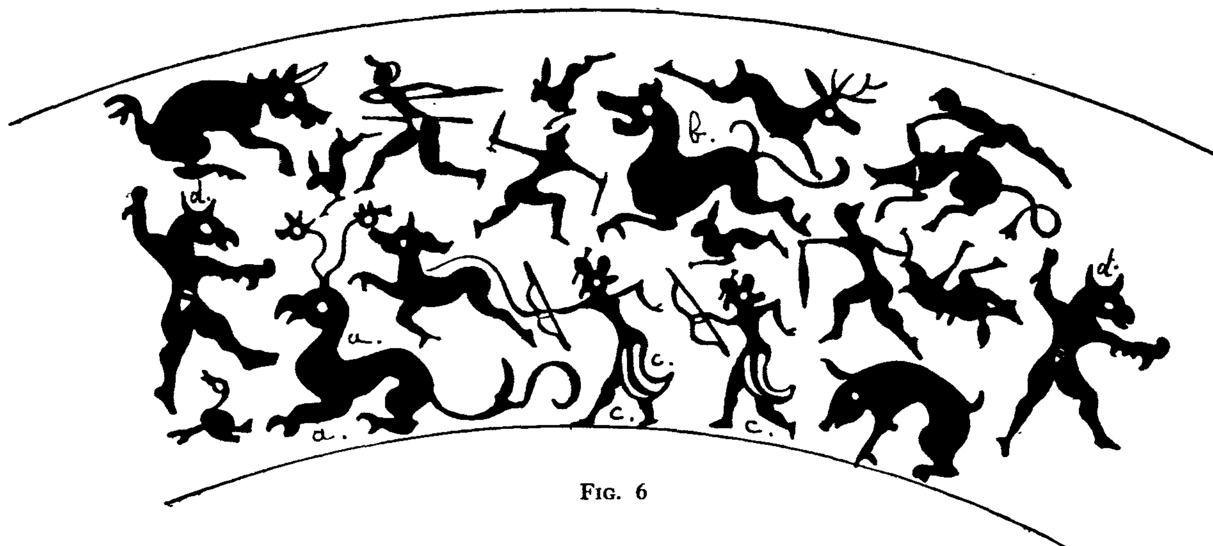


FIG. 6

feu et M. Maspero rapporte (1) que chez les Taï-blancs de Phú-qui en Annam, des jeunes garçons, les Seigneurs du Soleil et des jeunes filles, les Dames de la Lune, roulent à travers le ciel le soleil et la lune comme de grosses boules d'or.

La scène représentée sur le *hou* de la collection Loo illustrerait-elle une joute mythique, affabulation d'un phénomène naturel? Les anciens Chinois croyaient que le soleil et la lune couraient le risque d'être attaqués et dévorés par des bêtes divines, la Licorne, le Hibou, pendant leur voyage autour du ciel; la nuit couvrait alors la terre, c'était une éclipse; il fallait secourir le soleil, on battait du tambour et on tirait sur l'animal maléfique avec des flèches serpentantes (2).

A certains moments critiques de la vie du soleil, ordre était donné aux officiers de célébrer le « Grand No » rite destiné à écarter les influences maléficiantes; on se servait alors d'arcs de pêcher et de flèches d'épines (3).

Arcs et flèches sont les armes des sorciers; chez les peuplades chamanistiques des steppes asiatiques, c'est à coup de flèches que les chamans attaquent leurs ennemis, chassent les puissances hostiles qu'ils rencontrent au cours de leurs randonnées extatiques ou triomphent des grands fauves qu'ils veulent asservir.

(1) H. MASPERO, *Légendes Mythologiques dans le Chou King*, p. 16. (Extrait du J. As. Janvier-Mars 1924.)

(2) *Tcheou li*, K. 37; BIOT t. II, p. 392.

(3) GRANET, *Danses et Légendes de la Chine ancienne*, p. 304.

Les chamans tungus revêtent au cours de certaines cérémonies un costume d'oiseau; leur manteau taillé plus long derrière que devant se termine par une sorte de queue; ils portent une coiffure spéciale; chez les Mandchous, ils se coiffent d'une calotte sur laquelle est fixé un oiseau en cuivre, faisan, faucon (1).

Les sorciers revêtent ces costumes lorsqu'ils cherchent à entrer en rapport avec le monde d'en haut, au cours de certaines cérémonies particulières; lorsqu'ils entrent en communication avec les esprits terrestres et introduisent en eux l'esprit-cerf en célébrant le sacrifice d'automne, ils revêtent un déguisement de cerf; des bois de cerf sont alors fixés à leur coiffure.

Ces coutumes, observées aujourd'hui, sont des survivances de coutumes anciennes; il était d'usage chez les Leao d'offrir avant la chasse un sacrifice à l'esprit-cerf pour demander de belles prises (2). Lorsque venait l'automne, chaque année, au septième mois, les nobles se dispersaient le long des cours d'eau, ils attendaient aux aguets qu'à minuit les cerfs vinssent boire l'eau salée; on ordonnait alors aux chasseurs de souffler dans les cornes pour imiter le cri du cerf; après les avoir ainsi rassemblés on les tirait à l'arc (3); l'histoire des Leao ne nous apprend rien de plus, mais nous savons par un autre texte que les chasseurs avaient recours à d'autres ruses (4); pour mieux duper le cerf, non seulement ils imitaient sa voix, mais encore ils se revêtaient d'une peau de cerf et se mettaient une tête de cerf sur la tête; n'a-t-on pas trouvé les traces de coutumes semblables dans le lointain passé magdalénien?

Un bas-relief de la fin des Han ou de l'époque des Six Dynasties, publié par Lo Tchen-yu (5) et reproduit par Carl Hentze (*Artibus Asiae*, 1928), représente un homme assis, vêtu, semble-t-il, d'une peau de bête qui enveloppe sa tête et la coiffe d'une sorte de bonnet surmonté par des oreilles et des bois de cerf.

Le personnage qui paraît exécuter une danse devant les dragons à hautes antennes de la figure 6 n'est-il pas un chasseur masqué? Il est coiffé d'une tête d'animal aux cornes arrondies en forme de croissant (tête de buffle?) une arme courte et triangulaire est fixée à sa ceinture, ses mains et ses avant-bras paraissent gantés de peau et contrefont des pattes de bête (fig. 6 d).

Il serait faux de chercher dans ces faits une interprétation étroite et littérale des figures représentées sur le vase du Louvre; ces quelques remarques ne tendent qu'à rendre sensibles, par delà ces représentations dissociées, un certain milieu mythique et magico-religieux; l'artiste ne semble pas avoir suivi une idée définie, il a groupé les scènes au gré de sa fantaisie, un intense mouvement de danse et de lutte emporte bêtes et chasseurs; la ligne souple des grands cerfs qui bondissent et galopent rappelle celle des biches fines et nerveuses de la région des Ordos; ne faut-il pas voir aussi une réminiscence de l'art des steppes dans les têtes d'animaux ou d'oiseau qui terminent les cornes du dragon? (fig. 6 a); l'art nomade surchargeait ainsi le corps des animaux

(1) Shirokogoroff, "*Psychomental Complex of the Tungus*", pp. 288 et sq.

(2) *Leao Che*, K. 116.

(3) *Leao Che*, K. 32 : *Na-pouo d'automne*.

(4) *Leao-che che yi pou*, K. 5; Citation extraite du *Jen Haiki*, ouvrage de Tch'a Chen-hing, docteur sous K'ang-hi (1662-1720)

(5) Lo Tchen-yu, *Kou ming-k'i t'ou-lou*. 1916.

d'éléments étrangers à leur propre forme; on remarque à la place de l'œil des animaux, des cercles à jour; les sabots du rhinocéros ont la forme d'un double cercle; ce sont des traits communs à l'art des Ordos et à l'art des Royaumes Combattants (1).

Tant par ces détails de style que par le mouvement des scènes qui le décorent, le vase du Louvre s'apparente à tout un groupe de bronzes qui appartiennent à l'époque des Royaumes Combattants; le costume des personnages mis en scène dans les deux premiers registres est identique à celui des archers en char représentés sur le bassin de bronze de la Freer Gallery, costume curieux, qu'on serait tenté de croire féminin s'il n'était ici porté par des chasseurs; mais ces chasseurs ne seraient-ils pas des chasseresses? les armes sont les mêmes sur l'un et l'autre vase : arc composé réflexe à courbure fortement inversée; arbalète, pique ornée de plumes rouges (fig. 5 f) hallebarde, épée à deux tranchants, pourvue d'une poignée à coupe circulaire terminée par un bouton conique; poignard, puis des armes que le dessin permet difficilement d'identifier, sabres, couteaux, bâtons. Sans doute l'objet triangulaire que tiennent au bout de leur bras tendu deux personnages de la figure 5 (fig. 5 c) est-il un bouclier.

Autour du pied du bassin de la Freer Gallery s'enroule une tresse; ce motif si fréquent sur les bronzes des VIe, Ve, IVe siècle avant J.-C. ne se trouve pas sur le *hou* du Louvre. L'affrontement avait été, jusqu'au VIIIe siècle environ, un des éléments essentiels de la composition décorative; il reste encore des traces d'une disposition affrontée des motifs dans le style des Royaumes Combattants (UMEHARA, *op. cit.*, pl. 84); le décor du vase que nous étudions obéit au contraire à une loi toute nouvelle; tandis qu'on pense à l'art héraldique en regardant les bronzes Chang, on évoque l'œuvre peinte devant les scènes reproduites ici; très proches par la liberté de leur dessin de celles que les Han ont gravées sur les dalles des chambrettes funéraires, elles semblent permettre d'attribuer le *hou* du Louvre à la fin de la période des Royaumes Combattants.

Les scènes qui ornent les registres supérieurs peuvent avoir été inspirées par des compositions destinées à de grandes surfaces; un poème intitulé « Questions Relatives au Ciel » *(T'ien Wen)*, nous autorise à penser que dès la fin du IVe siècle av. J.-C. on ornait de peintures les murs des palais; ces tableaux gravés sur bronze ne peuvent-ils pas permettre d'imaginer ce que fut la peinture en Chine pendant les siècles de féconde invention qui précédèrent l'essort artistique des Han?

NICOLE VANDIER
Attachée au Musée du Louvre

Le dessin des scènes a été relevé par Mademoiselle Offner.

(1) KARLGREN, *New Studies on Chinese Bronzes*, Bulletin du Musée de Stockholm, N. 9.

Les déformations de la tête de Kâla dans le décor bâlinais

La fantaisie qui préside au décor bâlinais est vraiment quelque chose de stupéfiant. J'ignore le nombre des temples ou *puras* que l'on rencontre dans les villages, mais dans chacun de ces temples les motifs se superposent avec une variété infinie sur les murs, sur les portes et sur les différents pavillons qui se multiplient dans les cours. On ne doit pas oublier qu'un temple bâlinais n'est pas constitué par un édifice unique où siège l'image de la divinité. Un *pura* se compose de plusieurs cours, contenant des édicules et constructions variés, dans lesquels on accède du dehors par des portes monumentales qui sont l'élément architectural le plus important. C'est qu'en effet à Bâli aucun dieu ne réside constamment dans les chapelles et sanctuaires; les dieux, esprits des ancêtres, forces de la nature ou puissances occultes, ne sont censés venir dans les puras qu'à l'occasion de certaines cérémonies pour recevoir les offrandes et présider aux sacrifices faits à cette occasion.

Ce qui frappe surtout le visiteur pénétrant dans un temple, c'est la floraison vraiment luxuriante de décor qui revêt tous les édicules, pylones, autels ou façades des portes : la variété des formes de ce décor qui, à première vue, paraît composé de motifs semblables, est inouie. Le décorateur bâlinais semble se complaire à diversifier et transformer les éléments primordiaux qui constituent le fond de l'ornementation des puras. J'ai réuni une sorte de répertoire des thèmes principaux qu'on rencontre dans l'art décoratif architectural de Bâli et qui ornent moulures, façades ou panneaux des *puras*, mais je voudrais m'occuper ici d'un des motifs principaux, bien connu et déjà étudié maintes fois dans les pays d'Extrême-Orient, la tête de monstre appelée *kâla*, *banaspati*, *râhu*, *kîrttimukha*, suivant les pays et qu'à Bâli on désigne généralement sous le nom de *boma* ou *karang tjeiviri*.

Comme au Cambodge et à Java, cette tête de monstre aux yeux énormes, à la mâchoire supérieure se retroussant de chaque côté et montrant des dents et des crocs, est souvent placée au-dessus des ouvertures des portes, mais comme au Cambodge également où cette tête occupe parfois une situation subalterne dans le décor (1), à Bâli cette tête se présente répartie dans les endroits les plus divers depuis la base des murs ou les socles de piliers jusqu'aux faîtage et sommet des pylônes et couronnements de portes. Toutefois ce qui est particulier à Bâli, ce sont les transformations et modifications que le sculpteur lui fait subir. A Java comme dans l'art khmer cette tête évoque surtout une face de lion dont la mâchoire inférieure le plus souvent serait absente.

(1) *Notes sur l'art khmer à son apogée. R.A.A.* IX, 2.

A Bâli, elle rappelle parfois certains mascarons de l'art des XIII[e] ou XIV[e] siècles français; certaines de ses faces sont presque des visages humains. D'autres fois, et c'est le cas le plus fréquent, elle affecte un aspect terrible et démoniaque. Enfin les caractères anatomiques d'une tête, soit animale, soit humaine, finissent par disparaître peu à peu pour se fondre dans un décor floral ou ornemental; et pourtant dans ce dernier cas la face de monstre est rappelée par certains traits du décor qui précisent soit un œil, soit une mâchoire. On peut voir des déformations analogues sur des linteaux khmers (1), mais au Cambodge cette déformation est assez exceptionnelle, tandis qu'à Bâli elle est courante.

Avant d'en montrer quelques aspects pour donner une idée de la fertilité d'imagination des artistes bâlinais, je crois opportun de dire quelques mots sur la technique de la sculpture architecturale bâlinaise. Tous les édifices qui constituent un *pura* sont en bois ou en briques, mais, dans ce dernier cas, avec intervention à des endroits prévus d'avance de pierres tendres, crayeuses, taillées de même épaisseur que celle des briques, ce qui permet de les incorporer intimement dans la maçonnerie. Cette pierre tendre ou *paras* se trouve à foison dans les nombreux ruisseaux ou torrents qui coulent dans la campagne bâlinaise; le ton blanc qu'elle prend quand elle est taillée tranche très heureusement sur le ton rougeâtre des briques et souligne en même temps les parties ornementales. Le relief des parties principales du décor, animaux fantastiques ou têtes de boma, est taillé d'avance dans la masse de la pierre, mais grossièrement équarri, et le reste est laissé en épannelage pour être refouillé et sculpté après la pose. Dans beaucoup d'endroits les édifices sont restés dans cet état, peut-être en attendant l'argent nécessaire pour terminer les sculptures.

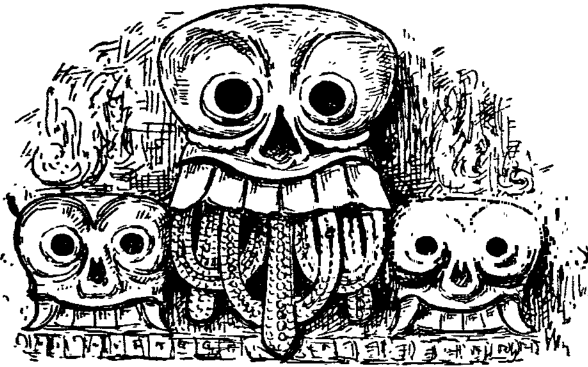
Naturellement le décor ornemental et floral accompagne et encadre le motif de la tête de *boma* et parfois même, comme il vient d'être dit, accapare tout le motif lui-même.

Les éléments de ce décor sont des feuilles très découpées qui rappellent l'acanthe de la Grèce classique et également le *timul*, arbre très fréquent dans les îles de Bâli et de Java, mélangées à des sortes de tentacules ou de bulbes plus ou moins allongés avec extrémités recourbées en crosses et en volutes. La fleur en bouton ou épanouie et vue de face se mêle très souvent à ces éléments et parfois de petits animaux ou des personnages fantastiques interviennent au milieu de toute cette floraison.

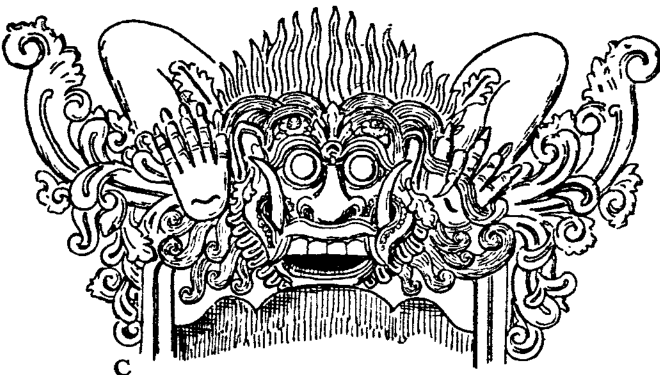
Il est curieux de noter que la science de la composition qui ne se révèle pas toujours dans l'ensemble architectural est très poussée dans chacun des motifs pris en particulier. En effet murs, portes et soubassements montrent souvent une surcharge exagérée d'éléments décoratifs dont la liaison les uns avec les autres est assez mal répartie, mais chacun de ces éléments ou motifs ornementaux réalise une composition où les courbes sont très heureusement balancées et opposées. La forme en S est très fréquente et les sinuosités s'enchevêtrent et se déroulent suivant un gabarit qui dénonce un sens de la décoration très prononcé.

D'ailleurs le Bâlinais possède un tempérament artistique qui se manifeste dans tout ce qu'il fait, aussi bien dans sa musique que dans les formes des offrandes de fruits empilés et mélangés à des ornements découpés et à des fleurs.

(1) *BÉFEO*, 1930, pl. LXXII B.

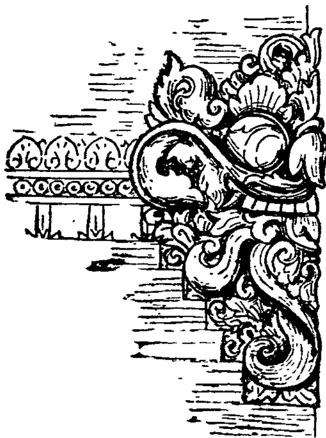

A


B


C


D

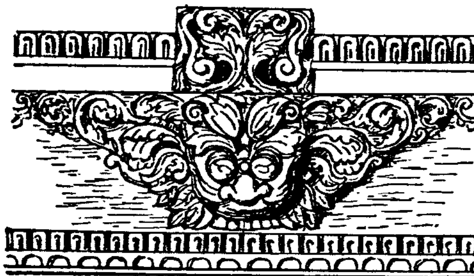

E

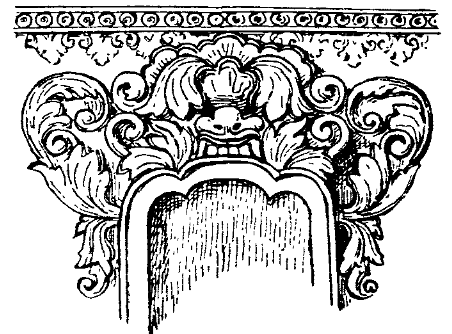

F


G


H


I


J


L


K

A. Pura Kebo Edan (Pedjeng). — B. *Balé* (Ubud). — C. Sommet de niche. — D. Base de *Balé* (Bâli Sud) — E. Azong, région de Pedjang. — F. G. J. Région de Den Pasar. — H. Gianjar. — I. Base de pilastre (Bâli Sud). — K. Décor de mur de clôture (Sukowati). — L. Sommet de niche (Klunkung).

Dessins de l'auteur.



M



N



O



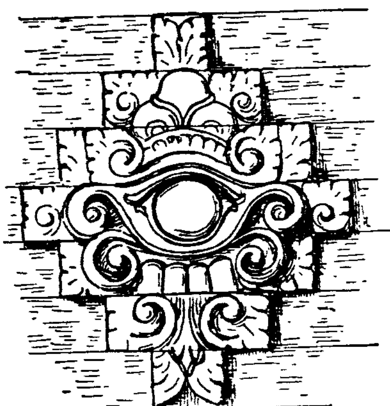
P



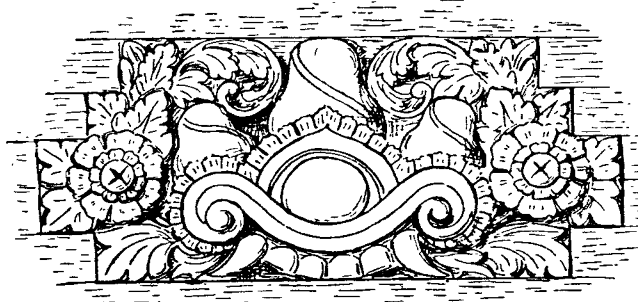
Q



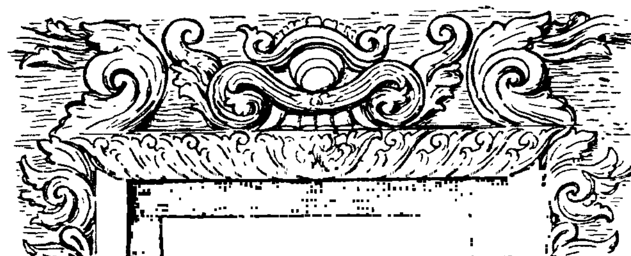
R



S



T



U



V

M. N. Région de Den Pasar. — O. Décor de mur de clôture (Sukowati). — P. Région de Gianjar. — Q. U. V. Région de Den Pasar. — R. Décor de soubassement (Lukluk). — S. Tugu (Batuan). — T. Applique sur un mur de *Balé* (Pedjeng). *Dessins de l'auteur.*

M. Miguel Covarrubias qui a écrit sur l'Île de Bâli un ouvrage fort intéressant (1) où la mentalité bâlinaise est bien expliquée, note très justement (p. 163) que cet art ne se fixe jamais dans des formules étroites. « C'est, dit-il, un flux constant, les productions sont en matériaux éphémères, bois qui pourrissent ou sont attaqués par les insectes, pierre tendre qui s'effrite, et cela empêche l'art de se fossiliser. » Si des influences très diverses venues de l'extérieur se sont introduites dans cet art, ajoute l'auteur, elles sont devenues foncièrement bâlinaises par les transformations et interprétations qu'elles ont subies. »

Pour en revenir à la tête de *boma*, c'est là un des thèmes principaux du décor bâlinais. Que signifie exactement ce motif et d'où vient-il? Je crois, ainsi que je l'ai déjà suggéré (2), que l'origine en pourrait être cherchée dans la Polynésie, et Bâli aurait pu recevoir ce motif de première main. Dans le livre cité plus haut M. Miguel Covarrubias note le caractère étrangement polynésien de certaines sculptures anciennes retrouvées à Bâli et il remarque (p. 167) que sur certains objets sont représentées des faces qui rappellent des motifs similaires des Dayak ou des Batak.

J'ai cru pouvoir signaler, parmi les origines possibles de cette face, dépourvue généralement de mâchoire inférieure et aux yeux démesurés, le crâne humain accroché sur les maisons des chasseurs de têtes des îles de l'Océanie. Ce crâne, prophylactique au début, serait devenu peu à peu, repris par d'autres peuples, un motif purement décoratif, mais le souvenir de l'origine que je lui suppose se conserverait dans les deux traits principaux qui caractérisent la tête de *kâla* : yeux ronds rappelant le creux des orbites et absence de mâchoire inférieure que les crânes perdent par suite de la rupture des ligaments qui la retenaient.

Cette origine, j'ai pu en voir des réminiscences très nettes à Bâli au pura Kebo Edan de Pedjeng dans certaines statues anciennes où le socle de la divinité est orné de crânes (FIG. A). D'ailleurs dans ces crânes sculptés sur des statues on peut déjà noter un commencement de stylisation qui montre le processus par lequel a passé la tête de *boma* ou de *kâla;* cette stylisation ou plutôt ce début de stylisation se précise dans les traits suivants : mâchoires et dents déjà indiquées comme des motifs purement ornementaux et ligne recourbée en volute au-dessus des orbites qui deviendra le sourcil contourné des têtes de monstres.

J'ajoute que dans le décor javanais j'ai retrouvé des exemples de têtes de mort sur des dvârapâlas à Singosari et au Tjandi Panataran où le crâne commence à perdre son caractère réaliste pour se compliquer d'éléments décoratifs et qui montrent ainsi la transition entre le motif initial et la figuration symbolique et stylisée des têtes de *kâla*.

En tout cas la tête de *boma* se caractérise par un aspect redoutable très accentué qui sert à écarter les mauvaises influences ou les puissances infernales de l'endroit où elle est placée. Ce rôle protecteur est précisé à Bâli par la ressemblance qu'on lui voit souvent avec la tête du *barong*, animal fantastique à l'aspect féroce qui occupe une place importante dans certaines cérémonies; il se compose d'une étoffe garnie de longs poils blancs et d'ornements dorés en peau découpée terminée d'un côté par

(1) M. COVARRUBIAS, *The Island of Bâli*. New York, Alfred A. Knopf — 1937.

(2) Rapprochement entre l'art khmer et les civilisations polynésiennes et pré-colombiennes. Paris-Mâcon. *Journal de la Société des Américanistes*, nouvelle série, t. XXVI — 1934.



1, 2, 3, 5, 8, Bâli Sud. — 4, Pura Agong (Tatiapi). — 6, Pura Sakti (Ubud). — 7, Sukowati. — 9, 10, région de Tabanan. — 11, Sempidi. *(Clichés H. Marchal.)*

une queue gigantesque d'où pend un miroir et dont la face, du côté opposé, est un masque de bois peint tenu par un des deux personnages qui font mouvoir l'animal. Cela rappelle le dragon des fêtes chinoises, mais le corps est moins allongé. Or le *barong* joue un rôle considérable dans les croyances bâlinaises, on lui rend une sorte de culte et il est très révéré parmi la foule.

Mais la tête de *boma* dans le décor bâlinais subit très souvent une déformation qui est au fond une simplification ou une synthèse, et deux éléments propres à ce motif subsistent seuls : les yeux réduits à un seul œil rond qui prend la place du nez et la courbe de la mâchoire supérieure avec quelquefois les dents et les crocs. Ce motif est désigné sous le nom de *karang bintulu*. Bien entendu, ce schéma qui résume la tête de monstre se complique le plus souvent de motifs accessoires, entrelacs, feuillages, etc. et il est presque toujours accompagné d'une ou plusieurs protubérances en forme de cône arrondi à son extrémité qui symbolisent la montagne.

Les quelques exemples présentés ici furent pris pendant un séjour à Bâli et fourniront un aperçu de ce que le motif du *kâla* a pu devenir interprété par les sculpteurs bâlinais. Ces exemples sont extraits d'une documentation plus abondante et qui cependant est loin d'être complète, car je n'ai pu visiter que les puras des villages situés au Sud de l'île dans les environs d'Ubud, Gianjar et Den Pasar; mais pour bien comprendre l'art bâlinais on doit se rappeler que cet art est essentiellement collectif « qu'il n'y a pas une classe spéciale d'architectes et que c'est aux sculpteurs qu'incombe la tâche de dessiner, diriger le travail et de coopérer eux-mêmes à la construction du temple assistés par un grand nombre de maçons » (1).

Le gabarit, si je puis dire, le contour et les grandes lignes directrices de chaque motif de décor sont connus de tous les artisans qui les tracent presque instinctivement; mais c'est dans le détail, dans le refouillement minutieux de la pierre qu'intervient la personnalité de l'exécutant et d'où naissent les variétés et différences qui peuvent être constatées dans l'interprétation des motifs qui sans cette précaution risqueraient de lasser et de devenir fastidieux par suite de leur répétition incessante.

Je prendrai d'abord la tête de *boma* plaquée au centre d'un panneau, le plus souvent avec des mains dressées verticalement de chaque côté.

A ce sujet je remarquerai que j'ai vainement jusqu'ici cherché l'origine de ces mains ou avant-bras qui accompagnent si fréquemment la tête de kâla; une seule explication a pu m'être suggerée à Bâli même par la représentation assez fréquente dans les puras d'un être fantastique, monstre ou animal dressé verticalement la tête en bas, le *Singa sungsang* (ce nom semble indiquer qu'il s'agit d'un lion) et dont les pattes de devant posées de chaque côté de la tête donnent à cette dernière l'aspect habituel des kâlas avec bras.

Les fig. B, et Pl. L, 1, 2, 3 donnent un exemple de tête de boma appliquée sur un mur ou un soubassement de pavillon cultuel *(« tale »)*.

La fig. 4 montre la même tête ornant un centre de panneau, mais qui se répète au-dessus et au-dessous sur la plinthe inférieure ainsi qu'en motif d'angle sous le garuda qui se dresse à cet endroit. Des têtes de profil décorent au-dessous l'angle du soubassement, mais dans ces têtes l'élément animal domine et celle du bas est le *karang asti*,

(1) Miguel COVARRUBIAS, *The Island of Bâli*, p. 182.

dérivé du makara et de la tête d'éléphant. Ce dernier motif est toujours situé dans le bas des moulures.

La fig. 6 montre un autre exemple de tête de *boma* formant motif central d'un panneau. Parfois cette tête est appliquée contre un mur (FIG. 5); ailleurs elle est placée au sommet de l'ouverture d'une niche (FIG. C).

Mais la tête de *boma* dont les exemples précédents nous présentent le type le plus classique, pourrait-on dire, celui qui s'apparente à la tête du *barong*, peut aussi se rapprocher de la figure humaine déformée de façon grotesque (FIG. 7, 9, D).

La Fig. 10 pourrait également rentrer dans cette catégorie, mais le caractère démoniaque qui est un trait essentiellement propre à l'art bâlinais se révèle ici par la chevelure en forme de flammes, ce qui indique le pouvoir magique du personnage.

Avec les Fig. E, 8 et 11, surtout dans cette dernière, la métamorphose de cette face en motif ornemental décoratif commence à se faire sentir.

La Fig. 13 est une tête de kâla placée sur un angle de mur et la Fig. F montre le même motif transposé en décor végétal et ornemental : on notera la curieuse indication du nez et des mâchoires transformés en feuilles ou en rinceaux.

Mais ce n'est là qu'un commencement et la métamorphose va s'accentuer avec les Fig. 12, 14, 18 et G pour aboutir dans les figures suivantes 15, 16, 17, 22 et H à R à une schématisation fantastique où le rappel de la face de boma est donné par quelques détails amusants du décor, notamment l'emplacement des yeux devenus fleurs, graines ou fruits, l'arcature de la mâchoire supérieure terminée de chaque côté par des enroulements en crosses ou en feuilles et parfois une rangée de dents. La langue pendante est un élément qui depuis longtemps est stylisé et a perdu son caractère naturaliste pour devenir un motif ornemental, sorte de pendentif décoratif.

Le maximum de transformation est donné peut-être par la Fig. R où seuls le nez et les dents sont conservés pour indiquer que nous en sommes en présence d'une tête vue de face.

Une autre stylisation curieuse est donnée par la Fig. 22 où la terminaison des crosses en boules envahit presque tout le décor et semble multiplier les globes des yeux autour d'un nez qui surmonte deux feuilles simulant une langue.

Une dernière simplification très répandue sur les murs des puras est la tête résumée dans un œil surmontant l'arc de la mâchoire, le *karang bintulu* (FIG. S à V et 19 à 21). Le plus souvent la rangée des dents est conservée et plus rarement le nez est indiqué au-dessus des lèvres comme dans les Fig. 20 et 21.

Quelle conclusion tirer de tous ces exemples, sinon que les imagiers, les décorateurs s'ingénient à varier un motif donné, tiré originairement d'un mythe ou d'une légende, motif qui fut peut-être autrefois un totem, sans s'astreindre à respecter le sens symbolique initial? L'artiste n'est ni un érudit, ni un philosophe, ni même un lettré; la fougue de son inspiration l'emporte sur les textes et les canons qu'il doit interpréter; c'est pourquoi quand on se trouve en présence de fantaisies décoratives il est peut-être superflu de chercher à donner un sens précis à des lignes ou des contours alors que la seule virtuosité de l'artiste entre en jeu.

H. MARCHAL
chef honoraire du Service archéologique
de l'École Française d'Extrême-Orient.


12


13


14


16

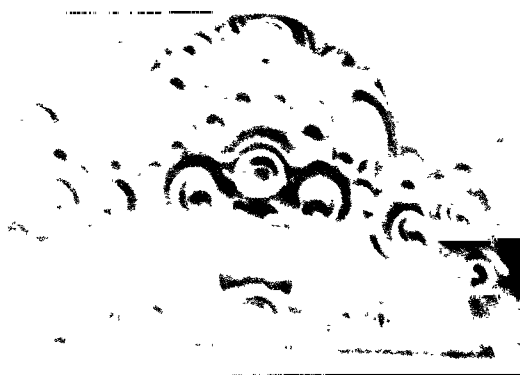

17

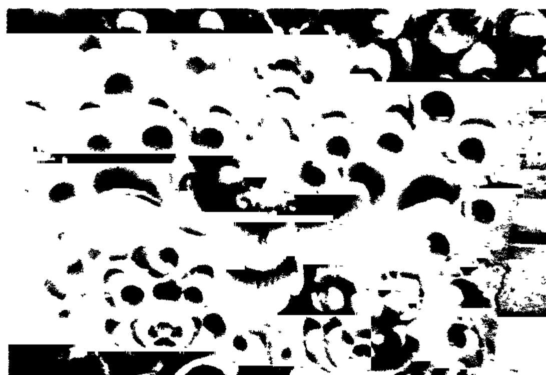

15


18


19


20


21


22

12, Sukowati. — 13, 14, 15, 22, Bâli Sud. — 16, Sempidi. — 17, Den Pasar. — 18, Pura Agong (Tatiapi). — 19, région de Sukowati. — 20, support d'un gardien, route de Kesiman. — 21, région de Klungkung. *(Clichés H. Marchal)*.

Documents actuels pour l'art comparé de l'Asie septentrionale

LES THÈMES ALTERNANTS FINNOIS DANS L'ENSEMBLE EURASIATIQUE

Plus encore que pour les documents lapons, caréliens, mordves, tchérémyses ou tchouvaches, il est nécessaire de souligner le caractère d'esquisse qui marque cette étude. Nous avons dégagé jusqu'à présent les rapports qui unissent des thèmes géométriques d'aspect purement décoratif à certains thèmes réalistes de caractère religieux. La matière figurative nous est apparue essentiellement plastique. Le sujet initial passe de société en société, modifiant son sens et son aspect; il se fixe dans un milieu qui réagit immédiatement sur lui, l'ajuste inconsciemment dans la mesure où il en comprend la signification, le plie au gré de la technique, l'oublie peu à peu en lui donnant des formes de plus en plus dépouillées de réalisme, en fait une cheville géométrique qui peut, si elle conserve assez d'énergie, rebondir, donner de nouveaux fruits souvent fort imprévus.

Dans tout le domaine finnois nous nous sommes heurtés aux chevaux, aux oiseaux, au colosse, à l'arbre, chevilles dont le jeu assure toutes les compositions. Nous avons élargi l'horizon à l'Europe entière pour mieux faire ressortir la pauvreté du stock graphique, le petit nombre de thèmes qui ont satisfait les besoins des sociétés les plus diverses et pour opposer cette pauvreté à la richesse des variantes. Pour savoir où vont finir les thèmes, nous avons ensuite suivi les chevaux à l'arbre dans un milieu nouveau et assisté à leur fusion progressive sous l'influence de la géométrisation.

Ainsi se trouvait prouvé, dans le détail pour les Finnois orientaux, en général pour le reste de l'Europe, le fait que les éléments géométriques du décor ont leur origine dans des thèmes réalistes (1). De l'ensemble des trois études se dégage le mouvement général de quelques thèmes qui vont, assez rapidement semble-t-il, se perdre en dégénérescences symétriques et alternantes. On est en droit de rechercher l'origine des figurations comme le colosse, le cheval, l'arbre aux oiseaux qui apparaissent déjà très altérés dans les types les plus anciens que livrent les Finnois et qui doivent avoir des antécédents. Je me propose de le faire dans cette étude, non pas en remontant lentement le courant finnois, ce que rend impossible le manque de documents, mais en prenant en bloc tout ce qu'on possède de certainement rattaché

(1) Il convient de formuler des réserves pour une partie des thèmes géométriques les plus simples du tissage et de la poterie qui peuvent avoir une origine purement technique.

à nos thèmes et en le traitant suivant la méthode illustrée par le « Décor géométrique de la broderie des Finnois orientaux ».


223

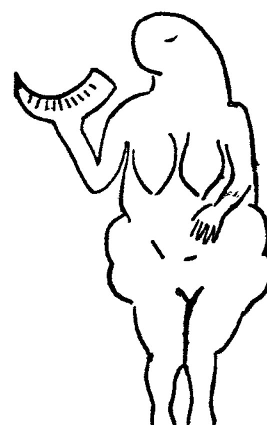

228


224


226


227


225


229

De l'examen d'environ sept mille figurations eurasiatiques, il ressort qu'une proportion de 40 % au moins parmi les thèmes réalistes usuels appartient au stock d'où sont sorties les différentes chevilles des Finnois et plus spécialement à trois groupes

que nous distinguerons par « *Chasses* », « *Colosse* » et « *Adorant* ». De ces 40 % répartis entre l'Espagne et l'Amérique orientale, le cercle polaire et l'Équateur, sur tout l'ancien continent, des premiers documents à nos jours, un millier de figurations ont été extraites pour constituer le fonds de travail. De séries constituées à la manière de celles des thèmes géométriques mordves et tchouvaches est sortie l'illustration de ces pages. Malgré leur petit nombre, en dépit surtout du fait que les thèmes géométriques innombrables qui donneraient les aboutissants des séries dans la plupart des groupes humains et adouciraient les transitions ont été abandonnés faute de place, on verra qu'il reste assez d'unité pour faire ressortir des rapports étroits entre les aspects figuratifs d'une aire géographique et chronologique aussi vaste. (1)

Il appartiendra au travail futur de fixer le détail historique de mouvements dont l'ensemble est saisissable dès à présent. La progression adoptée dans ces pages est assez arbitraire puisqu'elle dissocie des thèmes aussi voisins que rapace-carnassier-herbivore, rapace-herbivore et carnassier-herbivore. Elle répond parfois à des réalités géographiques ou chronologiques, mais elle se justifie presque exclusivement par sa commodité; il eût été difficile d'ordonner un millier de documents en réactions constantes les uns sur les autres sans faire quelques coupures brutales. Il suffira de reconstruire par la pensée les développements parallèles de toutes ces séries pour remédier à la rigidité de l'ensemble.

Les figurations se répartissent en trois groupes dont les cultures les plus anciennes de la Méditerranée orientale nous offrent déjà des exemples parfaitement constitués :

1. Les *chasses* qui rapprochent dans une suite verticale ou horizontale un herbivore, un carnassier et un rapace: le Sumérien archaïque (223), l'Égypte prédynastique (224) fournissent les premiers documents.

Les chasses qui opposent l'oiseau à un reptile (278, 281, 282, 284 à 286) groupe dont nous nous bornerons à ébaucher l'étude.

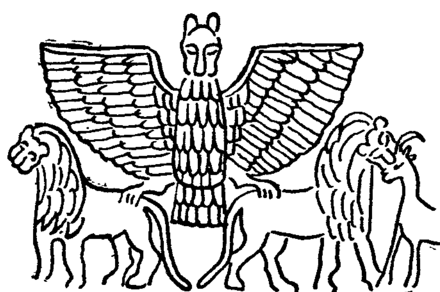
Les chasses-poursuites auxquelles participent l'Homme et le chien : battues royales de l'Égypte prédynastique, de la Chine ancienne (225), des Sassanides (226).

2. Les *colosses* serrant à la gorge lions ou taureaux, parfois serpents. C'est celui de nos thèmes qui offre la plus ancienne figuration certaine : sépulture d'Hiérakonpolis, Égypte préhistorique SD 39 (227).

3. Les *adorants* qui, dès l'Assyrie (228), introduisent le plus difficile à manier des trois groupes, celui qui a le plus clairement provoqué les dégénérescences symétriques dont l'arbre est le pivot.

Les chefs de file de ces groupes nous sont révélés à des époques sensiblement voisines, dans la Méditerranée orientale, sous un aspect tout aussi complet et élaboré que celui sous lequel nous voyons certains de leurs représentants modernes. Le colosse d'Hiérakonpolis, l'oiseau sur le bouquetin sumérien font déjà figure de chevilles; ils

(1) Chacune des figures qui illustrent ces pages pourrait servir de prétexte à une étude comme celle qu'ont proposée les documents de départ finnois (91, 206). Cette étude a été faite dans la mesure où l'état des recherches le permettait et chaque figure, hormis les documents archéologiques les plus rares, peut être considérée comme le point moyen d'une série groupant de dix à trente exemples. Les documents intermédiaires comme les références iconographiques et bibliographiques sont réservés pour une publication plus étendue.



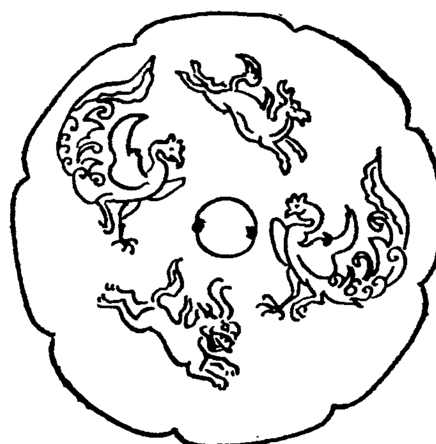
230



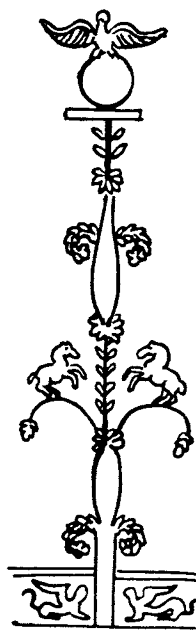
233



231



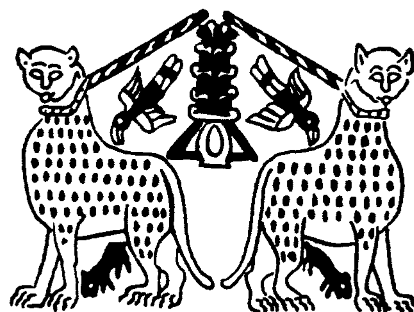
234



232



235



236

étaient manifestement vieillis lors de leur usage et c'est bien plus haut dans les temps archéologiques qu'il faut placer leur origine. Ces fresques d'Hiérakonpolis, relativement proches dans le temps et l'espace des dernières cavernes à peintures de l'Espagne méridionale, entraînent la pensée vers la fin des temps paléolithiques, vers le centre franco-espagnol de la civilisation du renne, où apparaissent pour la première fois des représentations dont le caractere religieux soit manifeste. Il semble, malgré les réserves prudentes qu'impose la pauvreté des sources, que la femme à la corne (229) de Laussel (Dordogne) soit, à l'Aurignacien, le premier représentant connu du groupe des « adorants ». Nos premiers documents ne sont en rien des « commencements », des « origines » mais simplement les témoignages pleinement élaborés que le hasard nous laisse d'un stock figuratif qui, lors de leur exécution, avait déjà derrière lui un passé immense et plein de vicissitudes.

Les Chasses

Le bronze des steppes a rendu familières ces scènes dramatiques de l'aigle dévorant un bouquetin ou de la panthère égorgeant un cheval ou un bœuf. A première vue il ne paraît pas qu'on puisse attacher à ces figurations d'autre valeur que celle d'une anecdote de chasse sans racines profondes dans le temps. Parfois on se trouve en présence d'un combat plus mouvementé encore où l'aigle saisit la panthère acharnée sur le bouquetin (233); les trois acteurs forment une chaîne (rapace-carnassier-herbivore) dont l'étrangeté même devrait suffire à déceler le caractère symbolique. On verra immédiatement que cette triple superposition et ses variantes ont alimenté les représentations d'une grande partie de l'Ancien continent.

Rapace-Carnassier-Herbivore
(avant l'ère chrétienne)

En Mésopotamie, 3000 ans avant l'ère chrétienne (230) le thème est assez vieilli pour avoir subi un processus de symétrisation. L'oiseau, un rapace à huppes de grand-duc, saisit de chaque patte la croupe d'un lion dévorant un capridé : contamination du thème du colosse saisissant les lions (227). Cette contamination a peu-à-peu conduit l'oiseau comme le colosse vers les thèmes de Ganymède et de Garuda. La figuration du héros central (ici le grand-duc) retenant ses victimes par l'arrière-train au lieu de la gorge est attestée à l'heure présente chez les Finnois (103 à 105).

En Égypte les trois animaux ont subi une élaboration très poussée. Un coffret du tombeau de Toutankhamon (231) livre le tableau du lion à face humaine écrasant des peuples ennemis, alors que le vautour plane au-dessus de la scène. Le motif central formant pivot est à rapprocher de l'arbre des Assyriens (228). Le caractère héraldique de la formule, confirmé par les documents postérieurs, apparait déjà pleinement.

Dans deux études sur le bronze chinois archaïque (1) j'ai eu l'occasion de signaler

(1) A. Leroi Gourhan : *Bestiaire du Bronze chinois de style « Tcheou »*, Paris, Éditions d'Art et d'Histoire, 1936. — *L'art animalier dans le bronze chinois* : *R. A. A.*, tome IX, fasc. 4, 1935. (Les numéros des illustrations sont les mêmes pour les deux textes).

la répartition verticale des espèces animales : oiseau (*loc. cit.* 3, 10) occupant normalement le sommet, masque cornu flanqué d'oiseaux (*loc. cit.* 4, 11), panthère (*loc. cit.* 5, 12), ruminants : bélier, cerf, buffle (*loc. cit.* 6, 13, 7, 14). La signification de ces animaux étagés m'avait alors en partie échappé et seule la coïncidence de leur répartition avec celle des animaux des saisons dans les textes classiques m'était apparue. Il est clair à présent que le bronze chinois, par ailleurs fortement personnalisé, conserve, dans l'immense majorité de ses figurations, un reflet persistant du thème rapace-carnassier-herbivore. Dans la composition de la plupart des bronzes les oiseaux du couvercle ou de l'encolure dominent un groupe de registres où les *kouei* carnassiers (oiseaux ou félins) sont aux prises avec les *kouei* herbivores (bouc, bélier, bœuf) (*loc. cit.* 3 à 15) (247 à 250).



237

238

239

Dans le monde méditerranéen, les vases grecs des environs du VIe siècle av. J.-C. attirent tout particulièrement notre attention. J'ai signalé, en 1935 (1), les rapports étroits de composition qui unissent les poteries corinthiennes et béotiennes et les vases de bronze chinois de style T'sin et Han; l'hypothèse d'un emprunt direct ne devait être envisagée que sous réserves. A l'heure présente, si les rapports apparaissent encore plus clairement, c'est plutôt comme la trace de deux branches issues d'un tronc commun que comme la conséquence d'échanges commerciaux immédiats.

Sur les vases corinthiens comme sur les vases chinois le registre supérieur comporte normalement un oiseau : rapace, coq ou cygne, flanqué de carnassiers (sphinx ou lions), puis d'herbivores. Les registres placés au-dessous portent une suite de thèmes carnassiers-herbivores : lions et panthères affrontant régulièrement boucs,

(1) Loc. cit. : *L'art animalier...*

béliers, ânes, taureaux, cerfs, sangliers. Le réalisme de l'action, sinon celui des formes, est perdu, les animaux s'allongent en chevilles indépendantes sur des lignes horizontales, comme d'autres cas nous offriront un éparpillement vertical des acteurs (235, 237).

Les documents romains témoignent généralement d'une profonde adaptation; ils semblent, vis-à-vis des documents grecs, dans la position des Finnois orientaux par rapport aux Caréliens (v. plus haut). Le remplissage des fresques de Pompei (232) offre sur l'axe d'un arbre conventionnel, l'oiseau, le cheval et le sphinx (compromis ancien du rapace et du carnassier).

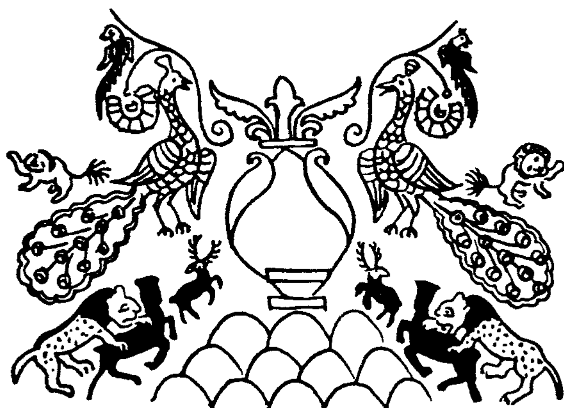
L'art des steppes (233) témoigne d'un état qu'on pourrait prendre pour originel : réalisme puissant, absence de chevilles, asymétrie. Il est en réalité impossible de savoir si le réalisme est ici le fait d'une conservation millénaire du thème primitif, hypothèse *a priori* peu raisonnable, ou d'un retour à partir de figurations abâtardies. Le caractère hautement plastique du bronze de l'Asie centrale attirait normalement l'exécutant vers les formes précises et naturelles qu'on retrouve même dans un art profondément marqué par l'évolution, chaque fois qu'on oppose la ronde-bosse ou le bas-relief au champlevé ou à la gravure. Ce contraste est bien illustré par le bronze chinois où les figurations de la panse s'étalent dans les plus subtiles variations, alors que les anses et les pieds sont retenus par leur technique dans des limites proches de celles du réalisme.

(depuis l'ère chrétienne)

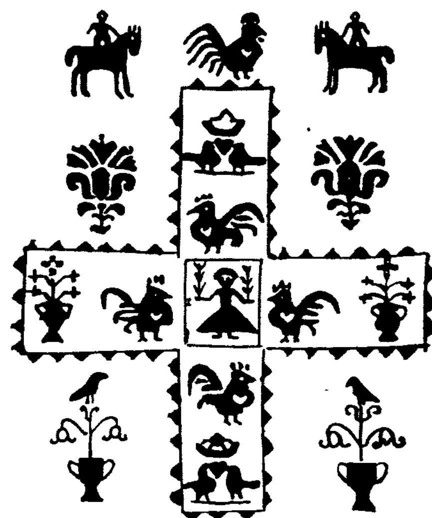
En Chine, la figuration tend de plus en plus à s'écarter des sources; au contact d'un fonds étranger à notre stock les animaux prennent un aspect nouveau. Un miroir T'ang (234) donne la mesure de la transformation. Il tient autant du thème rapace-carnassier-herbivore que de la chasse-poursuite (v. plus bas) mais les acteurs ont revêtu un travesti fantastique. Par contamination du thème « coq-serpent » (v. plus bas) les oiseaux sont des phœnix aux crêtes multilobées et aux queues ondoyantes, le carnassier est un lion conventionnel dont le réalisme s'arrête au corps, aux griffes et aux mâchoires et qui est pourvu d'ailes et de cornes; sa victime galope au-dessus de lui : cerf ailé à la queue longue et touffue. Ces monstres composites échangent leurs attributs avec dragons et licornes dans les productions postérieures.

En Occident, Byzance et le monde sarrasin héritent des thèmes qui parviendront jusqu'à nous. C'est le moment ou chasses et colosses passent en Europe centrale, en Russie, en Italie avec les productions byzantines, en Perse, aux Indes, en Afrique du Nord et en Espagne avec les Arabes. Le thème de l'arbre, centre des études précédentes, vient s'insérer définitivement dans la plupart des compositions symétriques.

Il est très difficile d'assigner un développement précis à l'arbre, car il peut se rencontrer dans les trois classes que nous étudions. Dans les chasses c'est toujours une cheville destinée à soutenir les deux groupes symétriques d'animaux et, sauf pour « l'arbre aux oiseaux », il ne paraît pas jouer de rôle actif. Dans le thème du Colosse, il est en réaction constante avec la figuration anthropomorphe (v. « Thème des deux chevaux » et plus bas). Tient-il cette propriété d'un contenu religieux ancien (arbre sacré habité par son génie) ou la confusion provient-elle du jeu de formes que favorisent la tête du colosse et le soleil au sommet de l'arbre, le tronc de l'arbre et le corps



240



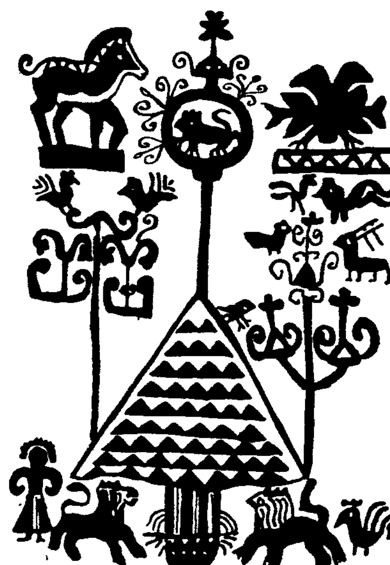
244



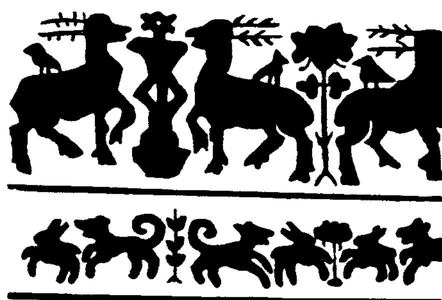
241



242



245



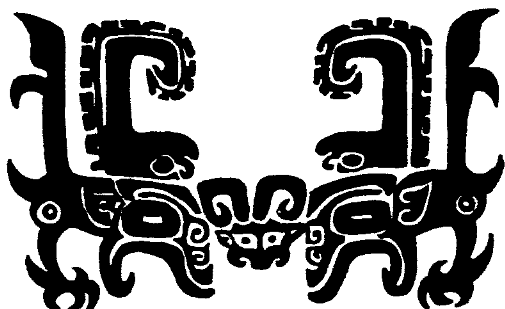
243



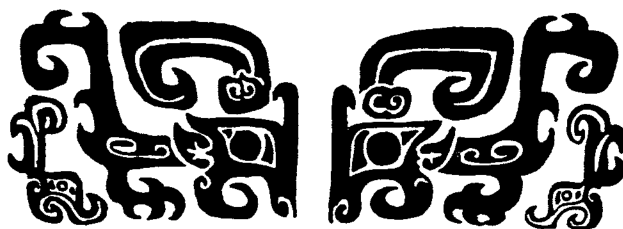
246

du colosse, les branches et les bras? Il y a probablement un réseau inextricable d'influences réciproques et il est bien difficile de démêler les tenants d'une confusion dont le sumérien offre déjà l'exemple (v. plus bas.) Dans le thème des adorants, l'arbre semble bien être le centre de l'intérêt, mais les exceptions sont nombreuses.

Un ivoire byzantin du XIe siècle (235) combine, dans les médaillons des branches, la chasse-poursuite et les trois animaux : oiseaux dominant tout d'abord un chien lancé aux trousses d'un lièvre, puis un lion attaquant une biche. La Syrie du XIe siècle lie à l'arbre deux guépards de chasse (236). La perte du sens interne est accomplie, oiseau et petit quadrupède ne sont plus que des chevilles qui conservent leur position exacte sur le dos et dans les pattes des guépards. Les oiseaux et les chiens du thème des deux chevaux (91, 94, 98, 118, 120 à 122) les « animaux auxiliaires » des bronzes chinois (*loc. cit.* 6, 12, 14, 39) sont, dans des domaines géographiques et historiques différents, l'expression du même phénomène.



247



249



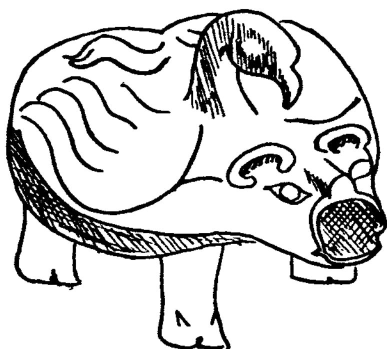
248



250

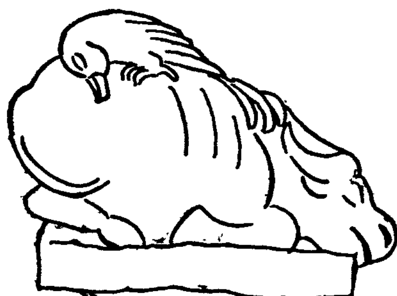
On retrouve cette disposition en Espagne au XIIe siècle (237): le paon décèle un contact du coq issu du thème oiseau-serpent (v. plus bas), le chien et la licorne qui tourne la tête l'influence de la chasse-poursuite. Certaines compositions sont plus confuses : un motif égyptien du XIIIe siècle (238) combine l'arbre conventionnel à médaillons, l'oiseau sur le capridé, le sphinx issu du rapace et du lion, le lièvre de la chasse-poursuite et un colosse portant un buffle sur les épaules, réminiscence d'un fonds attesté en Grèce au VIe siècle av. J.-C., où l'on distingue confusément les adaptations du Bon-Pasteur et de Saint Christophe.

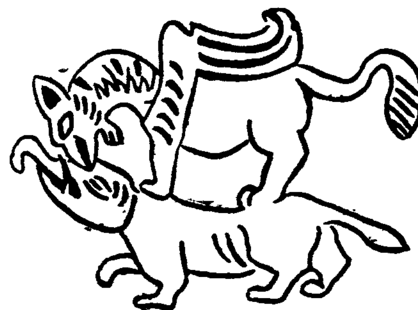
Le blason offrait un débouché aux thèmes d'animaux, il peut être chargé du symbole d'une force et d'un pouvoir magiques aux applications variables. Il suffit de dépouiller les armoiries d'un certain nombre de pays d'Europe pour y retrouver, comme sur le trône d'Ivan III de Russie (239) le rapace devenu aigle bicéphale (v. plus bas) le carnassier (lion) et l'herbivore (cheval ou licorne).


251


255


257


252


256


253


258


254


259

A l'approche des temps modernes les documents deviennent plus nombreux; la tapisserie, la broderie, qui, si l'on en juge par les débris des époques antérieures, auraient dû fournir les meilleurs de nos exemples, livrent maintenant les matériaux les plus nombreux. Un tapis indien du XVIIIe siècle (240) déploie un jeu d'animaux libres (oiseau, lion, cerf), satellites d'un groupe paon-lion terrassant un ruminant. De la Méditerranée byzantine et arabe les thèmes ont maintenant atteint les confins de l'Europe; délaissés par la figuration officielle, ils persistent dans la broderie populaire d'Allemagne, de Norvège, du Danemark, de Grèce, d'Italie jusqu'au XXe siècle.

En Hongrie (241) les lions soutiennent le sceptre et l'épée d'un aigle bicéphale alors que les cerfs bondissent au pied des arbres où perchent les oiseaux; ceux-ci tiennent une fleur, souvenir du rameau biblique ou du serpent, leurs pattes reposent sur un bourgeon qui n'est pas sans rapports avec le colosse. Les cerfs italiens (242) affrontent le rapace au milieu des chevilles d'oiseaux et de carnassiers (chiens entre les pattes des cerfs) ou combinent la chasse-poursuite avec l'oiseau remarquablement bien conservé sur le dos du ruminant, l'arbre et le colosse (243).

Les pays scandinaves témoignent du contact finnois. Au Danemark (244) la croix chrétienne, le coq, l'adorant aux rameaux, le cavalier, l'arbre se combinent dans une perte complète de signification. En Norvège (245) par contre, le désordre est moins profond : cheval, lion, aigle s'égrènent sur le champ entier de la composition encadrant l'adorant, le coq, le cerf et l'arbre où le soleil est remplacé par l'Agnus Dei (v. aussi 277).

La tendance naturelle de l'Évangélisation a été d'absorber, dans le domaine figuratif, les thèmes qu'elle rencontrait chez les peuples païens. On retrouvera à mainte reprise, à partir du Ve siècle, des exemples de l'adaptation à laquelle a donné lieu la constitution de l'iconographie chrétienne. Il était naturel de prendre des signes déjà chargés d'une force héréditaire : ce qu'a fait le blason en intégrant la puissance des trois animaux, l'Église primitive ne pouvait hésiter à le faire et c'est pourquoi l'Aigle, le Lion et le Taureau sont, avec le Livre, les symboles des Quatre Évangélistes. (246).

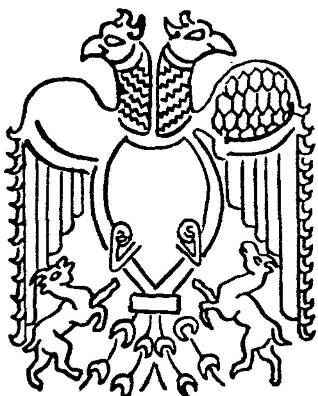
Rapace et quadrupède

(avant l'ère chrétienne)

La formule rapace-carnassier-herbivore se simplifie dès les premiers documents. Le sens symbolique de la triple superposition d'un pouvoir aérien, d'une puissance terrestre et d'un élément subjugué qui a fait la fortune du thème n'apparaît pas toujours aux exécutants et à toutes les époques; certains groupes se sont bornés aux éléments rapace-herbivore, carnassier-herbivore ou rapace-carnassier qui extériorisaient suffisamment à leurs yeux la force. Le Sumérien archaïque (223) pose déjà l'oiseau sur le dos du bouquetin dans une formule tout aussi peu réaliste que celle des motifs les plus bâtards de la Grèce (121) ou de l'Allemagne du XVIIIe s. (122). Suse II en livrant l'aigle bicéphale accuse un vieillissement plus profond encore. Les capridés (bouquetin), le bélier, le cerf, le buffle ou le taureau constitueront désormais le fonds des herbivores dans tous les groupes. La Chine ancienne y ajoute le sanglier, l'éléphant, la Grèce :

le sanglier et l'âne, Byzance et les Arabes : l'éléphant, l'Europe et l'Asie centrale : le cheval.

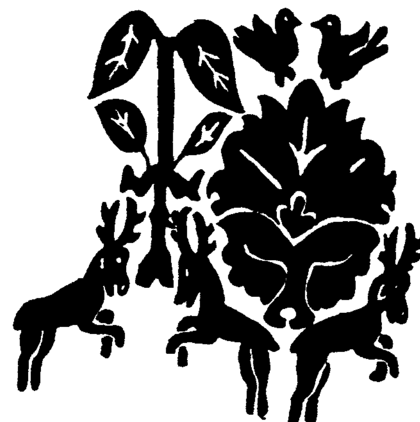
Le bronze chinois archaïque apparaît peuplé de groupes rapace-herbivore. A l'inverse des Mésopotamiens, les Chinois, comme les Scythes, adoptent la formule de deux rapaces attaquant un seul herbivore. Celui-ci, le plus souvent, est réduit à un masque : *kouei* affrontés sur une tête de bélier (247) ou de cerf (248). Les agrafes scythes aboutiront au bûcrane rongé par deux oiseaux. Certains thèmes du bronze chinois conservent pourtant une superposition compliquée par les jeux de formes propres à la technique chinoise : deux oiseaux affrontés dont les huppes sont à la fois les huppes du grand-duc, le serpent du thème oiseau-serpent et les cornes du bélier, figurent, par leur rapprochement, un masque de bélier, mais chacun d'eux représente pourtant le rapace agrippé sur un quadrupède dont le vestige subsiste dans le petit animal auxiliaire qui les accompagne (249). La ronde-bosse, dans laquelle nous cherchons parfois les témoins d'un état que la gravure a souvent dépassé, fournit des documents décisifs sur l'existence du thème rapace-quadrupède dans la Chine ancienne : vase archaïque figurant un oiseau couvrant de ses ailes un quadrupède composite (félin à sabots de buffle) (251). Les vases à scènes de chasse offrent de nombreux compromis (250) où le thème de la battue royale s'allie à un oiseau dont rien n'explique la présence sinon sa qualité de vestige d'un thème antérieur. Nous verrons plus bas qu'un autre aspect de la battue royale (chasse à la panthère) comporte lui aussi comme cheville un petit cerf (*loc. cit.* 12) qui n'est intelligible que



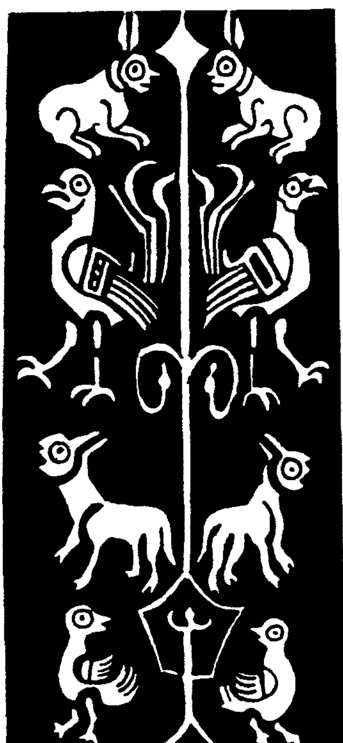
260



262



263



261

comme une trace du thème carnassier-herbivore. Plus tard, sous les T'ang, le thème subsistera dans la ronde-bosse alors que la gravure l'aura rendu indéchiffrable. Le phœnix dévorant un buffle de la collection Fujii à Kyôto (252), s'il ne provient pas d'un retour bien improbable à partir du bronze sibérien, apporte une nouvelle illustration à la loi de conservation des thèmes par les techniques plastiques.

Les vases corinthiens et béotiens déjà cités abondent en exemples : l'oiseau, souvent un hibou(253), est inséré entre des boucs ou des béliers. Il semble que l'oiseau universellement propre au thème soit le grand-duc. A partir de 3000 av. J.-C. (230) on le voit apparaître sur les points extrêmes de l'extension géographique de l'ensemble : grand rapace à huppes il figure en Mésopotamie, en Chine, dans le bronze des steppes, hibou on le retrouve en Grèce. Byzantins et Arabes lui conserveront ses huppes, puis en feront un aigle qui subsistera dans le blason. Les Chinois lui substitueront le coq et le phœnix, oiseaux à crête, les premiers chrétiens la colombe et sous ce dernier aspect il partagera avec le coq l'iconographie de l'Europe moderne. C'est sous l'aspect du grand-duc que nous le livre l'art des steppes : broderies du Baikal où il terrasse un élan, bronze de l'Ordos où il égorge un bouquetin.

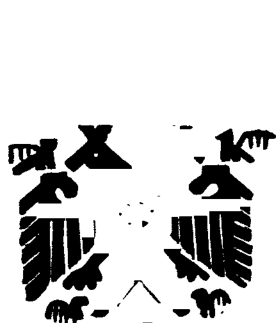
(depuis l'ère chrétienne)

Byzance au VIe siècle le fait entrer dans ses entrelacs avec un félin sinueux. Au même moment, les chrétiens d'Italie adaptent les thèmes romains, associent la Croix, les colombes, l'arbre et le carnassier réduit, comme en Chine, à un masque (254). Les Sassanides (255) sont proches encore du réalisme scythique. La Bulgarie du VIIIe siècle recevant les courants byzantins et les dernières vagues de la steppe, livre une variante bizarre de griffon (compromis du grand-duc et du lion) acharné sur un éléphant au profil de fantaisie (256). Le sujet de l'éléphant attaqué par l'oiseau témoigne d'une curieuse vitalité, l'Inde du XVIIe siècle (257) le Danemark du XIXe (258) en livrent deux éditions où le phœnix et le coq se sont substitués, selon la règle, au rapace. Le Japon de la période de Nara subit fortement l'influence continentale, c'est le seul moment de son histoire où nos thèmes y pénètrent directement. Le trésor du Shôsôin de Nara contient une brique sculptée sur laquelle un phœnix est figuré aux prises avec un singe (259).

A partir du XIe siècle, la tache byzantine-sarrazine s'étend. Oiseaux et griffons ornent la tapisserie de Bayeux, l'Espagne développe les thèmes sarrasins sous tous leurs aspects, on y retrouve le rapace bicéphale (260) dont les huppes sont encore bien détachées. A partir du XVIe siècle l'art espagnol passe les thèmes d'animaux à la broderie populaire et au tissage; ils subissent alors des déformations qui les conduisent à des formes très voisines de celles des Finnois et des Russes. L'Italie du XIIe au XXe siècle élabore sans interruption le rapace et l'herbivore. La continuité des documents nous est un précieux témoignage. Au départ rien ne les différencie des thèmes byzantins (235, 261); au XIVe et au XVe siècles, la tapisserie les portes vers des formes riches et variées où l'arbre charpente la composition (262, 263). A partir du XVIIe l'art populaire s'en empare, il nous a conservé des exemples très réalistes d'oiseaux sur le dos de cervidés (243), le rapace bicéphale (264), des compositions géométriques qui vont rejoindre

Finnois, Grecs, Espagnols par les voies inévitables de la simplification (265).

En Grèce, la broderie du XVIII[e] à nos jours fait ressortir d'étroits contacts morphologiques avec le fonds que reflète l'Italie : oiseau sur un cerf (122) aigle bicéphale, groupes complexes d'arbres aux oiseaux, de paons, comme celui où l'on voit au pied de l'arbre un quadrupède schématique flanqué d'oiseaux à huppes (266). Les mêmes



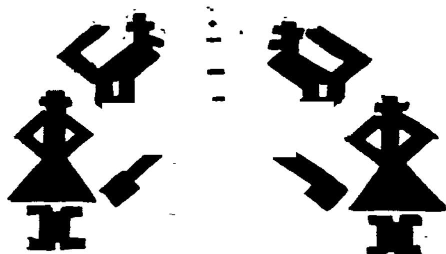
264



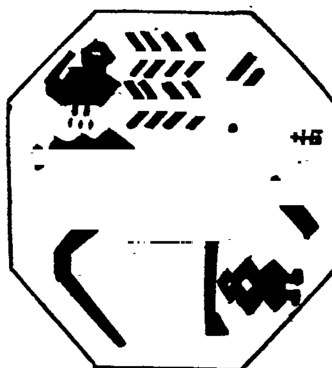
267



270



265



268



271



266



269

caractéristiques s'étendent à l'Europe centrale, à l'Autriche (267) à l'Allemagne (121) où cerf portant l'oiseau en croupe, aigle bicéphale issu ou non des armoiries, quadrupède au pied de l'arbre abondent. Les Finnois nous ont offert des exemples sur lesquels nous ne reviendrons pas (91, 94). La Suède, (268), la Norvège appartiennent au même ensemble où parfois il n'est plus possible de discerner nettement ce qui ressort d'un fonds authentique (268) et ce qui a été repris au blason (269).

En 1936 (1) j'ai signalé chez les Eskimo d'Alaska les traces manifestes de leur contact direct ou par voie d'échanges avec le stock sibérien. L'existence du rapace saisissant un renne (270) en est un exemple nouveau.

La position de la Chine après les Han est encore assez obscure; l'association actuelle du pin, de la grue et du cerf suggère l'existence de prototypes où l'arbre soutient la composition. L'existence entre les Han et les T'ang d'un thème pur d'arbre aux phœnix est attestée mais comme pour le bronze, l'apport de thèmes étrangers, la superposition de plusieurs courants dont celui du Bouddhisme, accentue les divergences. Il est pourtant nécessaire de considérer certaines figurations Han des pierres gravées du Ho-nan comme assez proches de notre ensemble (271). L'arbre y abrite des oiseaux bien distincts de la grue qui affronte un cheval au pied de la composition. Cette distinction entre les oiseaux du sommet et ceux du pied est frappante dans un grand nombre d'exemples européens (129, 130, 237, 238, 239, 240, 242, 245, 264, 266). Elle semble provenir du contact de deux thèmes : l'oiseau du pied, généralement placé auprès d'un herbivore, suggère l'association rapace-herbivore, alors que ceux de l'arbre évoquent un thème d'oiseaux à l'arbre qui parait souvent lié à l'ascension du soleil. La confusion de ces deux groupes est si fréquente qu'elle justifierait presque la création d'un ensemble spécial.

Oiseaux a l'Arbre

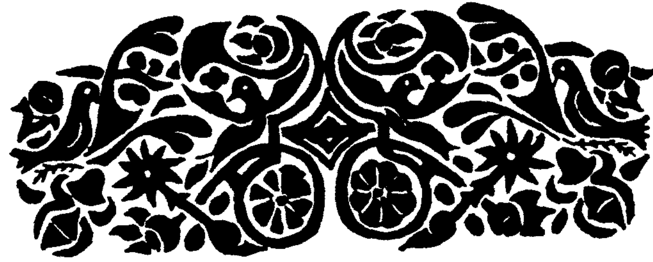
L'étude interne de ce thème n'est qu'ébauchée; sauf dans les cas où il est explicitement lié à l'ascension du soleil il semble avoir perdu, en Europe du moins, tout sens propre. C'est pourquoi je me bornerai à le signaler, les cas où il se rattache directement à notre étude étant insérés dans les autres thèmes. A partir du VIe siècle il s'associe aux représentations chrétiennes, plus tard, du XVIIe au XXe siècle il recouvre l'Italie (130,131), la Grèce, l'Espagne, l'Europe centrale (273, 274), l'Autriche, l'Allemagne, les pays baltes et scandinaves, la France, la Belgique, la Hollande, les Finnois et la Russie. C'est sans doute le plus populaire de tous les thèmes et, malgré de nombreuses variantes dans le détail, sa simplicité lui donne une homogénéïté remarquable. En Asie orientale les exemples ne sont pas rares, qu'ils conduisent aux bronzes de l'Ordos (28) ou aux étoffes japonaises postérieures au VIIIe siècle (275).

Oiseau-double et Oiseau bicéphale

Un grand nombre de compositions offrent l'oiseau à deux têtes. C'est un exemple remarquable de la répétition d'un processus graphique aux époques et dans les milieux les plus divers. Le mécanisme de formation du thème est très facile à saisir : pour des raisons de symétrie deux groupes d'animaux souvent séparés par l'arbre se trouvent affrontés (235 à 241); les deux oiseaux montrent une tendance d'autant plus nette à se fondre en un seul que des raisons multiples les y portent : ils peuvent subir

(1) Conférence à l'Association Française des Amis de l'Orient, Musée Guimet : *Les Eskimo et l'art de l'Asie ancienne.*

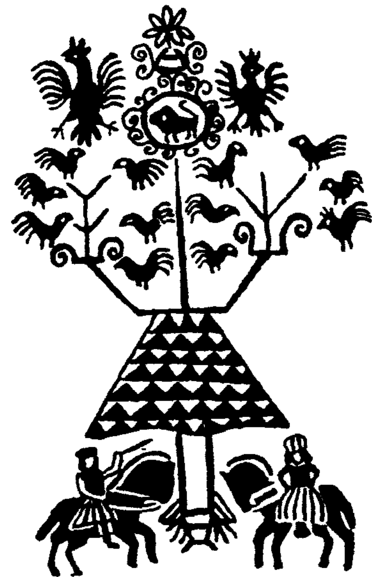

272


273

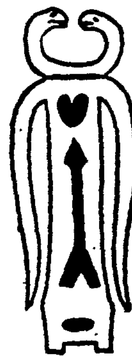

274

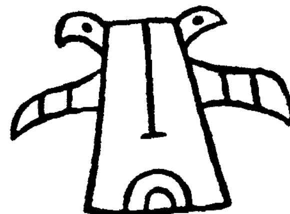

275

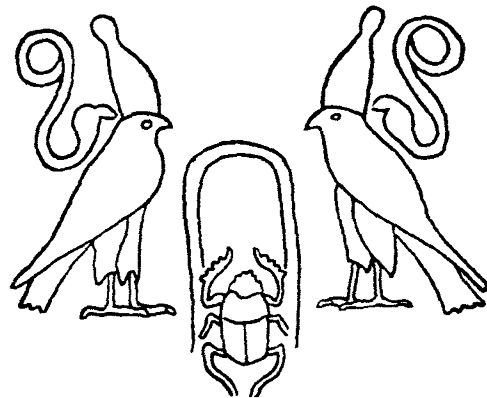

276


277


278


279


280


281

l'influence du thème du colosse (230 puis 241), ils peuvent se rejoindre au sommet de la composition (240 puis 266, 235, 238) ils ont enfin très fréquemment la tête tournée de telle sorte que leur simple contact provoque leur fusion (238 centre, 240, 273, 276, 277). Le thème se transmet souvent tout constitué, fait normal dans toute l'Europe où les armoiries de plusieurs maisons comportent l'aigle bicéphale (239, 241, 245, 260, 264, 269) mais dans certains de ces cas même la formation spontanée n'est pas à rejeter, les exemples à mi-chemin étant nombreux (130, 245 et 277). La réapparition constante des oiseaux isolés exclut l'hypothèse d'une transmission directe des premiers types. Suse livre des exemples d'oiseaux bicéphales à côté de nombreux oiseaux simples, les vases corinthiens (276) sont sur le point de constituer le thème, le bronze des steppes y touche dans plusieurs formules qu'il a transmises aux Eskimo (279), les Nestoriens de Chine s'en sont servi (280). De l'Espagne du XIIe siècle à la Norvège, aux Finnois, toute l'Europe en a fait usage et sa nature presque accidentelle est plus sensible encore dans des spécimens aussi lointains que ceux des îles de la Sonde (278) où ils décorent d'ailleurs des manches de cuillères (v. plus haut).

L'Oiseau et le Serpent

Maintes fois, depuis le début de ces pages, nous avons rencontré le coq là où nous aurions été en droit d'attendre le rapace. Cela est dû à l'intrusion très ancienne d'un autre symbole, celui du coq dévorant un serpent. Depuis des millénaires les deux thèmes réagissent l'un sur l'autre et la fable du Coq, du Lion et de l'Âne n'est qu'un reflet dans le domaine oral de ce que nous avons vu se produire sur le terrain graphique. Nous sommes en présence de compositions qui, de manière indéniable, ont joué dans les temps et les lieux les plus variés leur rôle de symboles religieux ou sociaux : la triple association rapace-carnassier-herbivore a représenté à un moment de son histoire le pouvoir religieux, le roi et l'ennemi asservi, mais il ne faut pas s'attacher à ce sens de façon stricte, de siècle en siècle, de peuple en peuple sa substance même varie, quoiqu'il conserve jusqu'au moment où l'art populaire s'en empare son caractère de symbole aristocratique ou religieux : Symboles des Évangélistes et armoiries de Russie, d'Autriche ou de Grande-Bretagne en sont trois exemples parmi bien d'autres.

La signification de l'oiseau au serpent est moins nette. Trois éléments au moins se combinent pour provoquer la confusion des représentations orales et graphiques :

1. Oiseau du tonnerre qui est sans doute un grand-duc à l'origine (Amérique ancienne et moderne, Chine ancienne, Japon, Sibérie); on peut pressentir que les travaux futurs auront à démêler les rapports entre le grand-duc du tonnerre et celui qui attaque les herbivores.

2. Coq du soleil auquel se substitue dans une partie du monde oriental le corbeau. La vocation du premier se passe de commentaires; il suffit d'avoir entendu le second sur les rives de la mer d'Okhotsk où il est le seul oiseau dont on remarque la présence, pour comprendre pourquoi la mythologie des Sibériens et des Peuples du Pacifique nord lui a donné pour mission de régler le lever et le coucher de l'astre. Ce fut un des résultats de notre travail que de mettre le coq du soleil en évidence dans la broderie finnoise.

3. Serpent de la foudre (dragon ou scolopendre dans une partie du Pacifique nord) qui est à mettre en rapports étroits avec le grand-duc du tonnerre.

Notre thème semblerait ainsi se constituer dans la formule du grand-duc associé



282 283 284 285 286 287 288 289

au serpent; il en est tout autrement, et sauf sur une aire extrême-orientale assez réduite, il n'est pas attesté dans le monde des figurations. Il semble qu'une autre association symbolique ait prévalu comme une adaptation secondaire : celle du Coq du Soleil,

emblème du Bien, luttant contre le serpent qui matérialise le Mal. La création de ce nouveau thème est probablement postérieure au premier millénaire avant J.-C. : en Égypte, c'est le faucon qui est placé en contact avec le serpent (281), dans le bronze chinois archaïque c'est encore le grand-duc qui voisine avec le dragon (*loc. cit.* 45). Ceux des bronzes archaïques qui nous ont laissé des animaux en ronde-bosse distinguent expressement le grand-duc d'un oiseau à crête (coq-phœnix) au bec peu crochu de gallinacé (283).

A partir du VI[e] siècle av. J.-C. le coq s'empare du premier plan; les deux longues plumes de sa queue permettent de l'identifier même dans les cas où la stylisation le prive de caractères secondaires. Vases corinthiens (284) comme bronzes à scènes de chasse de la Chine (282) marquent l'étendue de son domaine. A partir de ce moment il s'introduit dans tous les groupes qui comportent des oiseaux, sur une aire qui déborde largement celle du thème rapace-carnassier-herbivore. C'est lui qui, parfois associé au paon et au faisan, devient le phœnix de l'Orient classique et de la Chine : un prochain travail établira dans le détail les liens de parenté immédiate qui existent entre le coq et l'oiseau qui renouvelle ses forces dans le feu. Aucune des caractéristiques du phœnix qui ne soit une hypertrophie des parties correspondantes chez l'oiseau du soleil : crête, pattes longues armées d'ergots, queue retombante d'où sortent deux plumes longues et minces (234, 257, 259, 282, 284). Le fait que coq, paon, phœnix et grand-duc soient des oiseaux à crête ou à huppes a facilité les confusions graphiques; il explique les exceptions nombreuses (coq-carnassier-herbivore).

L'aire de répartition du thème oiseau-serpent est extrèmement vaste; sous son aspect le plus réaliste il recouvre des périodes et des lieux aussi divers que la Grèce du VI[e] av. J.-C. (284), la Chine des Han (282), la France du XI[e] siècle (285), l'archipel de la Sonde (278) le Pérou précolombien (286). En Chine il a donné naissance à plusieurs thèmes secondaires fort importants (coq-scolopendre). En Europe médiévale et en Asie méridionale et centrale le coq au serpent devient un phœnix portant dans son bec un chapelet de perles (Inde) ou un collier (oies du Turkestan chinois, 288) souvent un simple joyau (Japon protohistorique, 287). En Europe il tend à être recouvert par le thème adapté par les chrétiens de la colombe au rameau (239, 241, 262, 289).

Ainsi se trouve épuisée une grande partie du stock des figurations d'oiseaux et de quadrupèdes pour le Nord de l'Ancien continent, des plus anciens documents à nos jours. Plusieurs remarques pourront être formulées au sujet d'une classification assez catégorique pour attirer à soi les thèmes les plus dissemblables et les faire entrer dans ses cadres. Une erreur qu'il convient de réfuter immédiatement serait d'avoir voulu faire du bouquetin sumérien, du cerf suédois et du renne eskimo terrassés par un oiseau, l'affirmation trois fois répétée d'une même formule religieuse; il serait plus grave encore de m'accuser de faire des Grecs les ancêtres des Chinois ou des Péruviens. Ce travail en serait la négation si elle restait à exprimer. Il est indéniable par contre qu'on saisit entre le quatrième et le premier millénaire qui ont précédé l'ère chrétienne, de l'Égypte à la Chine, un ensemble de civilisations aux contacts, aux échanges nombreux et variés. Des thèmes ont circulé, les uns parce qu'ils étaient des symboles clairs et assez larges pour que les doctrines nouvelles les prissent aux religions mou-

rantes, pour que les conquérants en décorassent leurs armes et leurs emblèmes; les autres étaient les mêmes symboles amenuisés par l'usage populaire. Dans ce dernier cas l'ouvrier les prenait généralement à leur déclin sur les armoiries de sa province ou sur ses images, ils se cristallisaient dans la tradition comme ces coqs qu'on brodait encore chez nous au siècle dernier sur un canevas, avec deux pots de fleurs, un Sacré-Cœur et le nom de la fillette dont c'était le chef-d'œuvre. Ils glissaient d'un coup vers la géométrisation parce qu'on avait eu à les broder dans le cadre étroit d'une épaulette et c'était leur mort rapide.

Au cinquième millénaire ils étaient déjà marqués par une évolution dont jamais, sauf preuves en main, on ne peut aventurer la vitesse et la direction. Ils passaient du simple au symétrique ou au géométrique sans que jamais, sur le document isolé, on puisse dire si la symétrisation est de la veille ou si le motif au réalisme poignant n'est pas sorti l'année précédente d'un thème usé venu du pays voisin. Leur simplicité les mettait à l'aise partout : entre les mains du prêtre l'oiseau devient un pouvoir divin qui plane au-dessus du roi-lion et lui donne la force de terrasser un ennemi méprisable; pour le conquérant il est la puissance qui fond des airs et qui écrase et met en pièces. La chasse en battue est toujours l'insigne d'un pouvoir magnifique, mais transplantée, elle ne sera plus que l'ébat du hobereau danois ou la joie dominicale du laboureur norvégien (v. plus bas).

Comme Hercule, le coq corinthien étouffe les serpents; au Moyen-âge, chez nous, il étranglait le principe rampant du Mal; en Chine, aujourd'hui, il débarasse la maison des scolopendres. Partout la conservation est assurée par cette pauvreté de l'invention, cet implacable attrait de l'ornière qui fait qu'on renouvelle mille fois un thème rapiécé, à tous les étages du génie, parce qu'il fixe une image aisément comprise ou qu'on le conserve par qu'il potentialise immédiatement toute innovation dans le domaine oral. Il a la valeur invincible du lieu commun, c'est une locution graphique, un proverbe en image.

A. Leroi-Gourhan.

(Titre de la suivante et dernière partie : *Colosse et Adorants.*)

LISTE DES ILLUSTRATIONS

CHRONIQUE

L'activité archéologique en Indochine

Ayant, pendant dix-sept ans, de juillet 1916 à novembre 1933, assuré la conservation des monuments d'Angkor, M. Henri Marchal, qui, à cette dernière date, était devenu chef du Service archéologique de l'Indochine, a pris sa retraite en octobre 1937. A la fin de la même année, il a quitté la colonie, pour entreprendre un long voyage d'études aux Indes néerlandaises, au Siam, en Birmanie, dans l'Inde et en Égypte. Le 9 octobre 1937, M. Jean-Yves Claeys a été nommé à sa place chef du Service archéologique de l'Indochine.

CAMBODGE

La conservation du groupe d'Angkor et des monuments qui s'y rattachent a été assurée en 1937 et 1938 par M. Glaize; celle des autres monuments du Cambodge par M. Mauger.

PRÁḤ PALILAY. — Práḥ Palilay, monument situé à l'intérieur d'Angkor Thom, au Nord du Palais royal, a été consolidé et partiellement restauré. Cet édifice, qui se compose d'un sanctuaire central, d'une enceinte, d'un *gopura* et d'une terrasse cruciforme, avait déjà été l'objet d'un premier dégagement, en 1918-19, et M. Marchal en avait publié une monographie détaillée (1). Sa date n'est fixée par aucune inscription, mais son style, bien qu'insolite en maint détail, permet de le situer entre le Bàphûon et Angkor Vat, c'est-à-dire à la fin du XIe ou au début du XIIe siècle.

Práḥ Palilay présente la particularité peu fréquente d'être un monument bouddhique dont les images n'ont pas été mutilées par les iconoclastes brahmaniques. Les travaux d'*anastylose* effectués au *gopura* par M. Glaize ont permis à celui-ci de remettre en place les morceaux épars d'un certain nombre de frontons représentant des épisodes de la vie du Bouddha Çâkyamuni. L'ensemble ainsi rétabli offre un intérêt iconographique incontestable, bien que ses qualités plastiques soient médiocres (pl. LIII, fig. 3). L'exécution de ces images bouddhiques est inférieure, en effet, à celle de la plupart des scènes brahmaniques qui ornent les monuments du style d'Angkor Vat.

(1) H. MARCHAL, *Le Temple de Práḥ Palilay*, *BEFEO* XXII, p. 101 sqq.



1



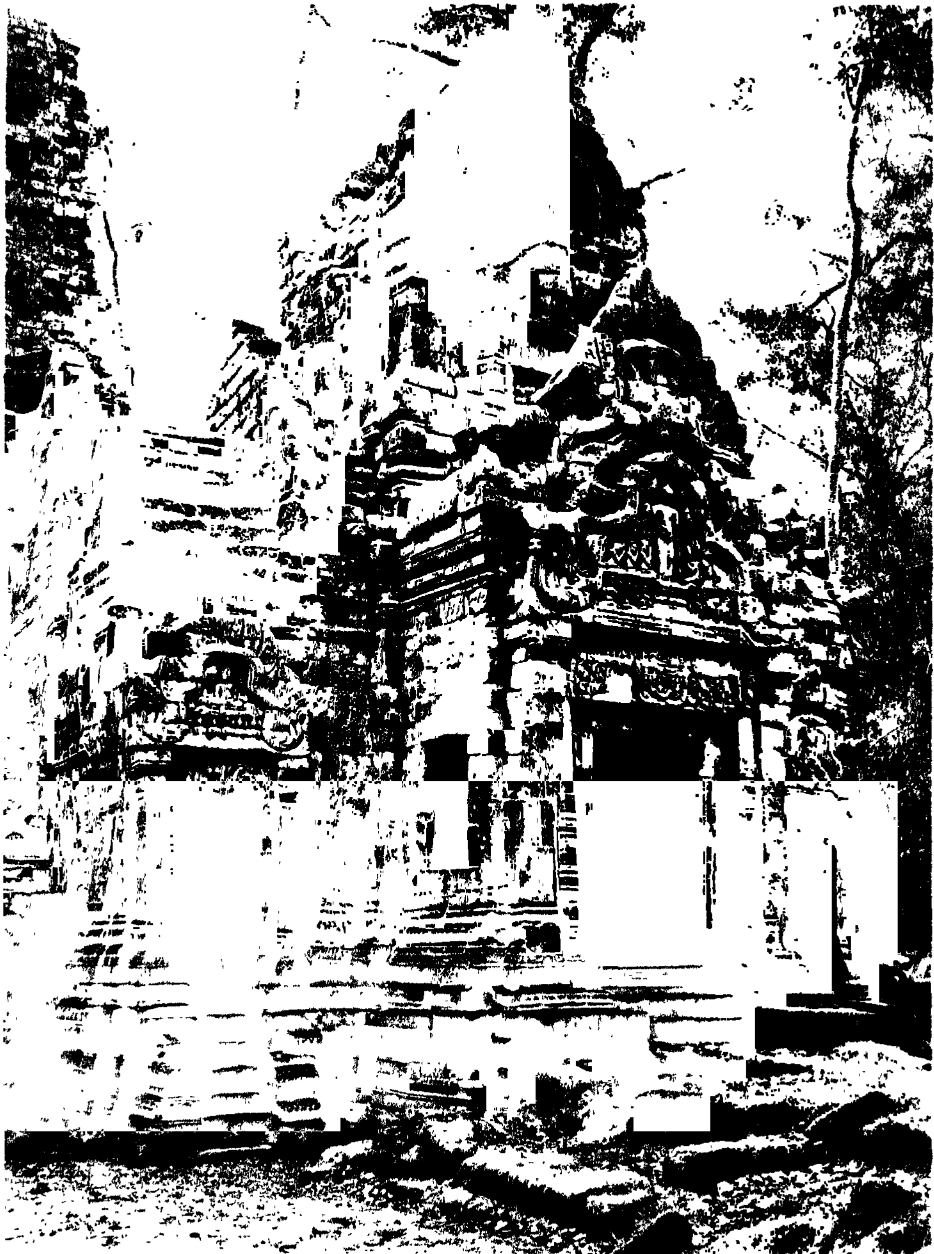
2

1. Năk Păn, le sanctuaire central après anastylose.
2. Bakoṅ, la pyramide, le sanctuaire principal et les édicules secondaires.

(Clichés ÉFEO)



4. Bakoṅ, sanctuaire principal en cours d'anastylose.



3. Prăh Palilay, le gopura Est après anastylose.

(Clichés ÉFEO)

NĂK PĂN. — Des travaux de dégagement et d'anastylose ont été entrepris au Năk Păn. Ce monument bouddhique, consacré au Bodhisattva Lokeçvara, est considéré comme une représentation symbolique du Lac Anavatapta (1). Il se compose d'un groupe de bassins communiquant entre eux; au milieu du bassin central s'élève un sanctuaire porté par un soubassement circulaire, autour duquel s'enroulent deux nâgas dont les têtes se dressent du côté Est. Jusqu'en 1935, le sanctuaire était coiffé d'un ficus dont les racines énormes laissaient apparaître dans leurs interstices les images, sculptées en haut-relief, du Bodhisattva Lokeçvara. Cet arbre, d'un grand effet pittoresque, ayant été abattu par un ouragan, le monument vient d'être délivré des racines qui l'étreignaient et des travaux d'anastylose lui ont été appliqués (pl. LII, fig. 1).

On savait déjà que les panneaux sculptés représentant Lokeçvara, qui ferment actuellement les baies Nord, Ouest et Sud, ne sont que des additions de seconde main, ajoutées au sanctuaire qui, primitivement, s'ouvrait sur ses quatre côtés. Le dégagement qui vient d'être opéré a permis de retrouver des témoignages manifestes des remaniements subis par l'édifice. Sur les faces extérieures des avant-corps, M. Glaize a retrouvé les traces de grandes images de *devatas* debout, dont le relief a été raboté pour fournir un fond lisse aux amortissements d'angle posés en applique à une époque postérieure. Ces amortissements représentent l'éléphant tricéphale (pl. LIV fig. 6) et sont très vraisemblablement de même époque que les panneaux surajoutés. Tous ces remaniements ne peuvent être attribués qu'au roi Jayavarman VII (fin du XIIe siècle). Le monument primitif semble, d'ailleurs, être de peu antérieur à ces retouches : les décors des pilastres et des frontons appartiennent au XIIe siècle : style d'Angkor Vat peut-être, ou première partie du style du Bàyon.

Les frontons représentent des scènes de la vie du Bouddha Çâkyamuni : coupe des cheveux, grand départ, etc... La première de ces scènes se retrouve à Práḥ Palilay (fin du XIe siècle ?), la seconde à Tà Prohm et à Vat Nokor (milieu ou troisième quart du XIIe siècle ?). Il semble donc qu'avant Jayavarman VII l'iconographie bouddhique khmère se soit généralement inspirée de la vie du Bouddha humain, tandis que la profusion des images de Lokeçvara paraît liée seulement au règne de ce roi.

Le fait que les appliques en forme d'éléphant à trois têtes (pl. LIV, fig. 6) font partie des remaniements du Năk Păn, suggère la pensée que les motifs analogues (2) qui flanquent les portes d'Angkor Thom (pl. LIV, fig. 5), pourraient être également des additions auxquelles il faudrait associer les frontons à Lokeçvara et peut-être même les gigantesques têtes à quatre visages. Jayavarman VII apparaissant de plus en plus comme un « remanieur » de monuments préexistants, on en vient à se demander si le fameux Jayasindhu, l'enceinte qu'il proclame avoir « épousée » (3), n'existait pas avant lui. Rien dans l'appareillage soigné des blocs de latérite de cette enceinte n'empêche,

(1) L. FINOT et V. GOLOUBEW, *Le Symbolisme de Năk Păn*, *BEFEO* XXIII, p. 401 sqq.

(2) Les éléphants tricéphales du Năk Păn se distinguent de ceux des portes d'Angkor Thom par le détail suivant : alors qu'à Angkor Thom ils portent un groupe de trois personnages qui paraît être Indra accompagné de deux *apsaras* (pl. LIV, fig. 5), au Năk Păn ils sont surmontés par un lion debout adossé à une stèle (pl. LIV, fig. 6).

(3) G. COEDÈS, *La Date du Bàyon*, *BEFEO* XXVIII, p. 89.

croyons-nous, de supposer qu'elle pourrait être un ouvrage plus ancien sur lequel Jayavarman VII aurait seulement apposé sa griffe sous l'aspect de ses thèmes symboliques favoris.

Les travaux exécutés au Năk Păn remettent en question un problème qui a parfois embarrassé les archéologues (1). M. Marchal, en particulier, incline à penser que les deux nâgas qui s'enroulent autour du soubassement et dont « les têtes ne sont pas encore surmontées par une crête stylisée » doivent être rattachés au type de nâga de la première époque, à ceux de Bàkoṅ (fin du IXe siècle) en particulier. Il faudrait donc, en ce cas, qu'ils fussent beaucoup plus anciens que le sanctuaire, ce qui nous paraît invraisemblable.

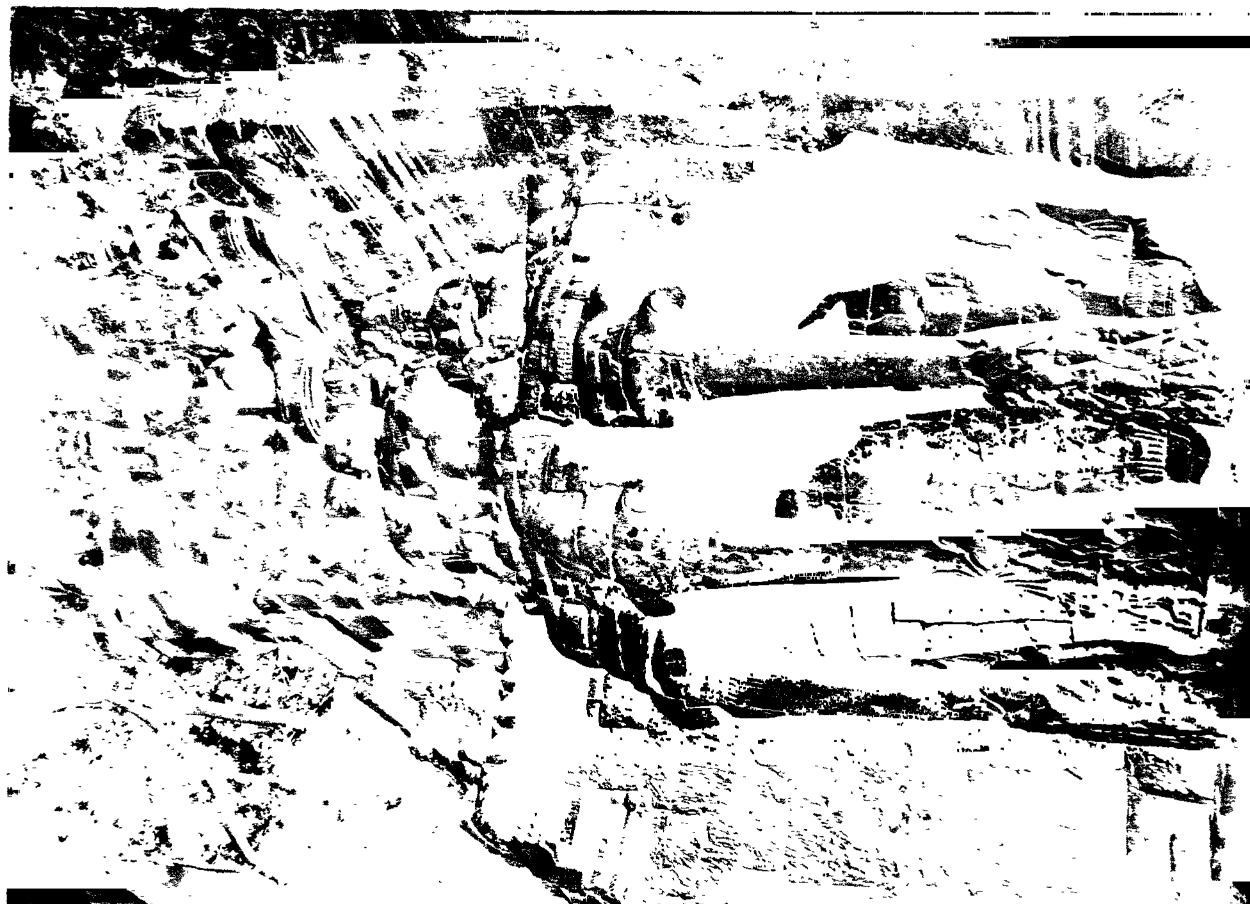
Personnellement, nous ne croyons pas que l'absence de nimbe autour des têtes de ces deux serpents soit la conséquence de leur ancienneté. Leurs têtes, non décorées et allongées en forme de groin, sont caractéristiques des images du nâga Mucilinda, tel qu'il se présente dans les statues de Bouddha sur le nâga du XIIe siècle. A notre avis, pas plus que le nâga Mucilinda, les nâgas du Năk Păn ne sont des nâgas décoratifs, susceptibles d'être multipliés et ornementés au gré des architectes. Ce sont deux nâgas déterminés, deux entités religieuses définies. MM. Finot et Goloubew ont proposé d'interprèter le Năk Păn par le Lac Anavatapta; or, M. Przyluski a bien voulu nous faire observer que, précisément, la littérature indienne atteste fréquemment la relation des deux grands Nâgarâjas, Nanda et Upananda, avec le Lac Anavatapta. Ceci explique, croyons-nous, pourquoi les deux nâgas du Năk Păn ne sont pas traités en nâgas décoratifs et sont dépourvus du haut nimbe flammé.

MÉBON ORIENTAL. — Le dégagement du Mébon Oriental a été repris durant l'été 1937, après une interruption de quelques mois, sans apporter de révélation inattendue. Notons seulement la mise au jour en mai et juin 1938, de deux sculptures intéressantes. La première est une statue féminine de facture magnifique, qui gisait au pied du Gopura I Ouest. Les détails de son vêtement annoncent déjà le style du XIe siècle, tandis que son diadème à mukuta étagé appartient encore nettement au Xe. Les proportions du corps sont admirables et les traits du visage, affranchis de l'hiératisme des styles du Bàkhèṅ et de Kòḥ Ker, traduisent l'expression de la vie (pl. LV, fig. 7).

La seconde pièce, trouvée au Gopura II Ouest, n'a aucune valeur plastique mais seulement un intérêt de curiosité iconographique. Elle représente une femme dont la tête manque et qui, assise en « aisance royale », tient un enfant sur son genou baissé. La poitrine de la femme est traitée avec beaucoup de réalisme, dans l'intention manifeste de souligner sa maternité. Peut-être s'agit-il de l'enfant Kṛṣṇa et de sa mère.

MÉBON OCCIDENTAL. — Au début de l'année 1937, une trouvaille très curieuse a été faite au Mébon Occidental, par un Cambodgien. Celui-ci, obéissant aux indications que, paraît-il, le Bouddha lui avait données en rêve, a découvert, au centre du monument,

(1) H. MARCHAL, *Notes sur l'Architecture de Năk Păn*, *BEFEO* XXVI, p. 5 ; *Le Nâga dans l'Art khmer*, Bull. de la Sté des Études Indochinoises, 1937, p. 6.



5. Angkor Thom, Porte de la Victoire, motif d'angle N.-E.

6. Nāk Păn, motif d'angle N.-E. du sanctuaire central.

(*Clichés ÉFEO*)

enfouie à plus d'un mètre de profondeur, une grande tête humaine en bronze, haute de 33 centimètres. Le conservateur d'Angkor a, aussitôt, entrepris sur cet emplacement des recherches qui ont permis de récupérer le buste de la statue, des fragments de jambes et un double bras, dont l'une des mains vient s'appuyer contre la tête. Aucun autre fragment n'a malheureusement pu être ramené. Telle qu'elle est, l'image paraît appartenir au XI[e] siècle, époque du monument dans lequel elle a été trouvée. Il s'agit, selon toute probabilité, d'une représentation de Viṣṇu Nârâyaṇa (pl. LVI, fig. 9).

M. Glaize rapproche cette découverte d'un passage du récit de Tcheou Ta-kouan (1), dans lequel le voyageur chinois, décrivant Angkor, signale qu'au milieu d'un lac, qu'il qualifie malheureusement d'oriental, une tour de pierre contient « un Bouddha (*sic*) couché en bronze dont le nombril laisse constamment couler de l'eau ».

La découverte d'une statue de bronze qui, si elle était entière, mesurerait plus de quatre mètres de longueur, nous apporte le témoignage, unique à ce jour, d'une technique khmère du métal, appliquée à des œuvres beaucoup plus grandes que les statuettes habituelles.

BANTÃY SAMRÈ. — Les travaux d'anastylose de Bantãy Samrè ont notablement progressé. En 1936, M. Lagisquet avait commencé à dégager et à reconstituer les terrasses ornées de nâgas, qui précèdent l'entrée principale Est. M. Glaize a entrepris le déblaiement et l'anastylose du Gopura I Est, des bibliothèques et du sanctuaire central.

Bantãy Samrè, situé à l'extrémité Est du Baràу Oriental, est un des plus beaux monuments du style d'Angkor Vat et constituera, lorsqu'il sera dégagé, l'un des attraits majeurs du groupe d'Angkor.

SECTEUR SUD-EST D'ANGKOR THOM. — M. Glaize a entrepris des fouilles dans le secteur Sud-Est d'Angkor Thom, qui, jusqu'ici, à part quelques terrasses, ne paraissait comporter aucune ruine vraiment importante. Ces recherches ont ramené au jour un grand nombre de sculptures, pour la plupart d'intérêt secondaire, et les vestiges d'un ensemble de constructions, composé de deux petits édifices réunis par un passage dallé, d'un certain nombre d'édicules annexes et d'un bassin. La destination de cet ensemble, dont le plan est inhabituel, demeure énigmatique; son style est celui de Râjendravarman II (944-968). Le quartier Sud-Est de l'actuel Angkor Thom correspondant au quartier Nord-Est de l'ancienne Yaçodharapura, les vestiges découverts par M. Glaize pourraient, pensons-nous, avoir fait partie des « embellissements » apportés par Râjendravarman à la ville de Yaçovarman, dans laquelle il revint régner après 944, au retour de Choc Gargyar.

TRAPÃṄ DÓṄ MÀ. — Au printemps 1937, M. Goloubew a pu, au cours d'une mission d'un mois environ, continuer ses recherches à l'intérieur d'Angkor Thom. En 1936, M. Marchal avait repéré, à quelques 700 mètres au Sud de l'angle Nord-Ouest, une chaussée traversière en latérite, correspondant au système de fossés décou-

(1) Traduction PELLIOT, *BEFEO* II, p. 141.

verts la même année par M. Goloubew (1). Celui-ci reprit, à proximité de cette chaussée les travaux de dégagement amorcés par M. Marchal, en poussant particulièrement les recherches du côté d'un vaste quadrilatère, au milieu duquel se trouve une mare de forme irrégulière, connue des indigènes sous le nom de Trapăṅ Dóṅ Mà (l'Étang de l'aïeule Mà). La digue, qui forme l'enceinte de Dóṅ Mà, fait suite à la digue d'enceinte du Palais Royal, mais une haute muraille en latérite, complètement recouverte de terre, les divise en deux enclos distincts. Ces vestiges, bien que mentionnés par Aymonier (2) et visités à plusieurs reprises par M. Marchal (3), n'avaient pas encore fait l'objet d'une exploration méthodique. Au Nord et au Sud de l'étang se trouvent deux mamelons boisés (dòḥ Dóṅ Mà, les seins de l'aïeule Mà), hauts d'environ vingt-cinq à trente mètres, au sommet desquels on apercevait des blocs épars de latérite, mais que l'on considérait jusqu'ici comme de simples accidents de terrain. Supposant que ces mamelons pouvaient renfermer les vestiges de quelque édifice ancien, M. Goloubew y entreprit des recherches qui, au monticule Sud, ne tardèrent pas à mettre au jour une sorte de terrasse en brique à deux gradins, régulièrement orientée sur plan carré, mesurant environ vingt-cinq mètres de côté et munie sur chacune de ses faces d'un escalier en latérite (pl. LVI, fig. 10).

Ces vestiges posent un curieux problème d'archéologie : les deux gradins découverts ne semblent pas supporter les degrés supérieurs que l'on pourrait attendre d'un temple-montagne ordinaire. Ils paraissent recouverts par un simple monticule de terre au sommet duquel gisent quelques blocs de latérite. Il est difficile, dans l'état actuel des travaux, de formuler une hypothèse sur cette étrange construction.

Au mamelon Nord du Trapăṅ Dóṅ Mà, les recherches n'ont encore fait apparaître qu'un perron de latérite.

Il semble assuré que si des fouilles systématiques étaient entreprises dans ce quartier d'Angkor Thom, elles apporteraient des résultats importants.

BÀKOṄ. — Un chantier a été ouvert à Bàkoṅ, le plus grand des monuments du groupe de Rolûoḥ. Temple du Devarâja d'Indravarman Ier, sa fondation remonte à l'an 881.

Déjà en 1936, M. Marchal avait reconnu au sommet de la pyramide à gradins de Bàkoṅ les pierres dispersées du sanctuaire supérieur; leur ornementation était celle de la fin du XIe ou du début du XIIe siècle, postérieure donc de deux siècles à l'ensemble du monument. M. Glaize a fait l'anastylose de ce sanctuaire, travail extrêmement délicat, en raison de l'état d'usure des pierres. Le corps principal, le premier et le deuxième étages ont été ainsi rétablis à leur place primitive; les éléments du quatrième étage n'ont été retrouvés qu'en partie et le couronnement fait entièrement défaut. Ce sanctuaire a dû être construit sur l'emplacement de l'ancienne *cella* çivaïte, par des sectateurs de Viṣṇu, car son iconographie est nettement vaiṣṇava, ce qui ne manque pas de paraître hétéroclite dans un monument dédié au Liṅga royal.

(1) Voir G. DE CORAL RÉMUSAT, *L'Activité archéologique dans l'Inde extérieure, R.A.A.*, X, IV, p. 218; fig. I.

(2) AYMONIER, *Le Cambodge*, III, p. 135.

(3) H. MARCHAL, *Monuments secondaires et Terrasses bouddhiques d'Angkor Thom, BEFEO* XVIII, 8, p. 35.

D'autre part, sur l'avant-dernier gradin de la pyramide, on a reconnu les traces d'un certain nombre de sanctuaires secondaires, dont la disposition évoque celle des petites tours élevées sur la plate-forme du Phnoṃ Bàkheṅ. Plusieurs d'entre eux ont été partiellement reconstitués. Ils appartiennent à la construction première, car leur décor est celui de la seconde moitié du IXe siècle.

La pyramide retrouve ainsi un aspect tout à fait différent de celui que nous lui connaissions (pl. LII, fig. 2). Cependant, le style anachronique du sanctuaire supérieur est d'un effet déconcertant; il contraste fâcheusement avec le style des édicules secondaires et avec les *pràsàt* édifiés au pied de la pyramide. Le plan du sanctuaire, avec ses quatre avant-corps et ses ressauts, n'est pas celui des monuments du IXe siècle. Les frontons, bordés d'un arc bombé et décoré enfermant un tympan à scène, accusent l'époque d'Angkor Vat, bien que le traitement des têtes de nâga terminales se rattache encore à l'art du Bàphûon. L'ornementation des pilastres relève de la même période. A la base de chacun d'eux est sculptée une petite scène narrative; ce détail, qui apparaît, croyons-nous, à Beṅ Mãlã, monument intermédiaire entre le Bàphûon et Angkor Vat, caractérise tous les temples du début du XIIe siècle. Enfin, les *devatas* annoncent également le style d'Angkor Vat : elles portent encore le *samloy* (1) plissé, mais certaines d'entre elles sont déjà coiffées de la tiare à trois pointes orfèvries.

Cependant, l'observateur le moins attentif ne manquera pas d'être frappé par le fait suivant : tandis que les *devatas* coiffées de la tiare à pointes sont, comme à Angkor Vat, surmontées par un décor à chevrons, d'autres divinités, coiffées beaucoup plus simplement, sont placées sous une véritable réduction de *pràsàt* (pl. LIII, fig. 4). Or, ce dernier système de décor, employé à Bàkoṅ même, sur les sanctuaires qui entourent la pyramide, puis à Lolei (893) et enfin à Prè Rup (961), paraît avoir été complètement abandonné aux XIe et XIIe siècles. Si on le retrouve au sanctuaire supérieur de Bàkoṅ, c'est, évidemment, parce que les constructeurs ont été invités à cette archaïsation par la proximité des tours qui leur en offraient le modèle. Sans doute, croyaient-ils assortir ainsi la nouvelle construction aux anciennes.

La tentative d'archaïsation du sanctuaire supérieur de Bàkoṅ n'est pas, dans l'art khmer, un cas isolé; un autre exemple d'archaïsme, également justifié par la proximité d'édifices plus anciens, apparaît à Prâḥ Pithu. L'un des monuments de ce groupe (*U* de l'IK), qui date certainement du XIIe siècle, donne, au premier coup d'œil, l'impression d'appartenir au style de Bantãy Srĕi (deuxième moitié du Xe siècle) : ses *devatas*, sans mukuta ni diadème et placées sous un arc à pendentif, sont des copies manifestes des *devatas* de Bantãy Srĕi et d'un petit temple qui se trouve derrière le Klãṅ Nord. Ce petit temple est tout proche de Prâḥ Pithu. En outre, des fragments sculptés, paraissant appartenir à la même époque, gisent dans les déblais, au pied même des édifices *T* et *U* de Prâḥ Pithu, attestant l'existence d'une construction détruite. Il paraît donc très probable que les décorateurs de Prâḥ Pithu *U* ont été influencés par les modèles anciens qu'ils avaient sous les yeux.

La conservation d'Angkor porte également ses soins sur les grands *pràsàt* de brique construits aux alentours de la pyramide de Bàkoṅ. Certains de ces sanctuaires,

(1) *Samloy*, mot cambodgien désignant le vêtement féminin.

à demi-écroulés, disparaissent sous la terre et la végétation. Tel était le cas de la tour Est de la face Sud, qui vient d'être dégagée. Les travaux ont permis d'y retrouver un très beau linteau, dont la partie supérieure est malheureusement détruite; la branche est crachée au centre par deux *gajasimha*, tandis qu'aux extrémités deux autres *gajasimha* sont tournés vers l'extérieur. Deux statues ont été exhumées : l'une, en haut-relief sur une stèle, paraît contemporaine de la fondation du monument; l'autre, taillée en pleine ronde-bosse, est un Lokeçvara du style du Bàyon, mutilé et remanié pour en faire un Çiva.

Les travaux vont se poursuivre par le dégagement de la tour, complètement écroulée, qui s'élevait dans la partie Sud de la face orientale de la pyramide.

PHNOṂ KROṂ. — Le monument du Phnoṃ Kroṃ, qui se compose essentiellement de trois *pràsàt* en grès et de quatre bâtiments annexes, s'élève à une quinzaine de kilomètres au Sud-Ouest d'Angkor, sur une colline qui domine le Grand Lac. Sa situation le favorise d'une vue magnifique, mais l'expose aux vents, qui ont rongé et délité les décors sculptés. Ces décors, appelés à disparaître sous peu par l'effet des intempéries, sont encore assez visibles, cependant, pour laisser reconnaître leur quasi-identité avec ceux du Phnoṃ Bok et du Phnoṃ Bakhèṅ : ils ont été étudiés par M. Parmentier dans son « Art d'Indravarman » (1). A la demande de M. Dupont, le Conservateur d'Angkor a ouvert un chantier sur ce site au printemps 1938 et déjà les recherches ont amené des trouvailles intéressantes.

Dans chacune des tours, des fragments de piédestaux de grès ont été retrouvés. Le plus intéressant d'entre eux, celui du sanctuaire Sud, a pu être presqu'entièrement reconstitué. C'est un très beau piédestal circulaire, richement mouluré, dont la partie supérieure figure des étamines de lotus.

Signalons aussi la découverte de deux grandes statues. L'une, haute de 2 m. 15, représente Çiva et paraît à peu près contemporaine de la fondation du monument. L'autre, haute de 3 m. 20, est une colossale image de *dvârapâla*, malheureusement incomplète, dont le style est celui du XIe siècle.

PHNOṂ KULÊN. — M. Pierre Dupont a continué, au cours de deux campagnes, en 1937 et en 1938, les fouilles commencées au printemps 1936 par MM. Stern et Marchal (2), fouilles qui avaient confirmé l'importance de ce site et son identité avec le Mahendraparvata de Jayavarman II (début du IXe siècle).

Les recherches de M. Dupont se sont portées principalement sur les monuments suivants : Pràsàt Damrĕi Kràp, Pràsàt Kraham II, Pràsàt Nă̆k Tà, Pràsàt Ktiṅ Slă̆p, Krus Pràḥ Aràm Roṅ Čen.

Le débroussaillement de Damrĕi Kràp a confirmé l'importance des emprunts faits à l'art du Champa par les architectes de ce monument. La tour principale de Damrĕi Kràp est un véritable monument cham, dans lequel seuls le linteau et les

(1) H. PARMENTIER, *L'Art d'Indravarman*, *BEFEO* XIX, p. 48 et 52.

(2) Philippe STERN, *Le Style du Kulên*, à paraître dans *BEFEO* XXXVIII, fac. II. Voir aussi G. DE CORAL RÉMUSAT, *L'Activité archéologique dans l'Inde extérieure*, *R.A.A.*, X, IV, p. 223.



7. Mébon Oriental, statue féminine trouvée près du gopura I Ouest.
8. Pràsàt Damrĕi Kràp, statue de Viṣṇu trouvée dans le sanctuaire Sud. (Mission Dupont.)
(Clichés ÉFEO)



9



10

9. Mébon Occidental, fragment principal de la statue de bronze.
10. Trapăṅ Dóṅ Mà, soubassement à gradins, découvert dans le monticule Sud. (Mission Goloubew.)

(Clichés ÉFEO)

colonnettes de la porte principale sont de style khmèr. L'influence chame s'avère également à Ktiṅ Slâp, où des cornes faîtières analogues à celles de l'art cham ont été découvertes, et à Nă̆k Tà où six « pierres de suspension » se trouvent à 2 m. 50 de hauteur environ; ces « pierres de suspension », comme l'observe très justement M. Dupont, ne se trouvent pas dans l'art khmer des VIIe et VIIIe siècles, mais appartiennent à l'art cham (1).

Damrĕi Kràp, groupe de trois sanctuaires, avait été visité en 1924 par M. Goloubew, qui avait découvert dans le monument central une statue masculine sans tête et aux bras mutilés. Quelques fragments de cette statue ont été retrouvés en 1936 par M. Stern; la tête et un bras de la même pièce viennent d'être découverts par M. Dupont dans le sanctuaire Sud. Ces dernières fouilles ont permis également de ramener au jour dans chacun des sanctuaires Nord et Sud, une statue de Viṣṇu (pl. LV, fig. 8) dont la cuve à ablutions surmontait un puits. Le puits du sanctuaire Nord atteint 4 m. 50 de profondeur.

Dans les éboulis de Nă̆k Tà, une autre statue de Viṣṇu a été trouvée, mais celle-ci est postérieure de près de deux siècles au temple lui-même. A l'intérieur du sanctuaire, une cuve à ablutions reposait sur l'orifice d'un puits.

Des puits ont également été découverts à l'intérieur du Pràsàt Kraham II et de Ktiṅ Slâp; chacun de ces deux monuments contenait un liṅga.

De ces dernières trouvailles, M. Dupont tire des conclusions intéressantes. Les monuments du Kulên appartenant au style de Jayavarman II, ont livré soit des statues de Viṣṇu, soit des liṅga; mais, pas plus dans ce style que dans l'art des VIIe et VIIIe siècles, Çiva n'est représenté sous sa forme anthropomorphe. Aucune statue féminine n'a été trouvée dans les sanctuaires du Kulên. De plus, il semble qu'il faille renoncer à établir, comme l'avait tenté M. Stern (2), une corrélation entre l'existence de la pyramide, celle du liṅga et celle du puits central. Nous avons fait observer ailleurs (3), qu'un monument comme Angkor Vat prouve qu'au XIIe siècle, la présence d'un puits dans une pyramide n'était plus liée au culte de Çiva. Les dernières fouilles du Kulên révèlent que dès le IXe siècle les puits étaient creusés aussi bien sous les temples viṣnouites que sous les temples çivaïtes, et sans qu'il y ait de pyramide.

Enfin, les fouilles de M. Dupont nous mettent encore en présence d'un autre fait nouveau : le dégagement de la base des trois tours de Damrĕi Kràp a montré qu'elles reposent sur un soubassement commun. L'assemblage de ces trois sanctuaires sur un socle unique constitue dans l'évolution architecturale une étape intermédiaire entre le procédé des tours isolées des VIIe et VIIIe siècles, et le système adopté, en 879, à Práḥ Kô, où six tours sont réunies sur un même soubassement.

---

(1) H. PARMENTIER, *Inventaire descriptif des Monuments Čams de l'Annam*, II, p. 61.
(2) Ph. STERN, *Le Temple-montagne, le Culte du Liṅga et le Devarâja*, *BEFEO* XXXIV, p. 611, sqq.
(3) G. DE CORAL RÉMUSAT, dans le compte-rendu du Catalogue du Musée de Saïgon, par Louis Malleret, *R.A.A.* XII, 4. p. 191.

PHNOṂ BÀYÀṄ. — M. Mauger, avant de partir en congé au début de 1937, a terminé le dégagement du Phnoṃ Bàyàṅ et avancé considérablement les travaux entrepris par lui au Phnoṃ Čisór. Le conservateur des monuments du Cambodge a publié sur le Phoṃ Bàyàṅ (1) une très intéressante monographie, dans laquelle il décrit minutieusement les caractères de ce monument, exceptionnel tant par sa situation que par la beauté de son décor et la complexité de son plan. L'auteur, à la lumière de ses propres travaux, dégage l'histoire du temple qui, fondé au VIIe siècle, reçut de nombreuses additions et subit des transformations plus ou moins heureuses, au cours des siècles suivants; une série de six plans (2) montre clairement, d'une époque à l'autre, les divers états du monument. L'étude de M. Mauger appelle, cependant, une réserve que nous nous permettons de formuler ici : le texte est accompagné d'une abondante illustration, composée en grande partie de dessins ombrés; ces dessins seraient plus convaincants s'ils étaient appuyés sur le témoignage irréfutable de quelques photographies. En effet, plus d'un détail ne laisse pas d'étonner l'observateur attentif : le type insolite des *gajasimha* de la fig. 9, par exemple. Mais la révélation la plus troublante est apportée par les turbans nouée au dessus du front que portent la plupart des personnages (3). Ce type de coiffure est caractéristique de l'art indien le plus ancien : Sañci, Barhut, Mathurâ, Amarâvatî, mais il n'avait jamais encore été signalé dans l'art-khmèr. Si les dessins de M. Mauger étaient rigoureusement exacts, nous aurions là un document capital et inédit, qui pourrait permettre de préciser les conditions dans lesquelles l'influence indienne s'est exercée sur l'art du Founan. Nous demeurons, cependant, sceptique. Les turbans, à notre connaissance, n'existent pas à Sambòr et nous devons avouer que, ni nos observations personnelles, ni nos clichés photographiques ne nous ont permis de les distinguer au Phnoṃ Bàyàṅ. Nous ne demandons, cependant, qu'à être convaincue; aussi attendons-nous avec impatience la publication des documents originaux sur lesquels s'appuie vraisemblablement la curieuse découverte du Conservateur des monuments du Cambodge.

INÉDITS. — Dans la région de Damdêk, village situé à l'Est d'Angkor, un certain nombre de vestiges inédits ont été découverts. Citons seulement Sasâr Sdam et Nǎk Ta Po, qui pourraient dater de la première moitié du XIe siècle, Beṅ Ven, qui porte une inscription de Râjendravarman et Thmar Khveṅ où a été trouvé un beau piédestal du VIIe ou VIIIe siècle.

D'autres ruines, déjà signalées dans les mêmes parages par Lunet de Lajonquière, ont été sommairement dégagées, ce qui a permis de rectifier et de compléter les descriptions de l'Inventaire.

Ainsi, le Pràsàt Kok (I. K. 570) comporte quatre tours-sanctuaires, alors que seules trois d'entre elles avaient été reconnues. Colonnettes et linteaux ont été mis au jour; l'ensemble paraît remonter au milieu ou à la seconde moitié du Xe siècle, bien qu'une pierre sculptée du style de Sambòr (VIIe siècle) ait été trouvée dans l'une des

(1) H. MAUGER, *Le Phnoṃ Bàyàṅ*, *BEFEO* XXXVIII, I, p. 239 sqq.
(2) *Ibid.*, pl. III.
(3) *Ibid.*, fig, 1, 3, 6, 7, 8, 9.

tours. A quatre cents mètres au Sud de ce groupe, on a repéré un monument indépendant, auquel les indigènes donnent également le nom de Pràsàt Kok et que M. Glaize appelle Pràsàt Kok Sud; il se compose d'un sanctuaire, d'une enceinte à deux *gopura* et d'un bassin-fossé.

Le Pràsàt Phum Pu (*I. K.* 571) se compose, lui aussi, de quatre tours et non de trois; elles sont curieusement disposées en damier sur deux rangs. Un très beau linteau semble dater du milieu ou de la seconde moitié du xe siècle. Un sanctuaire isolé, de style analogue, le Pràsàt Phum Pu Sud, découvert à 75 mètres de ce groupe, doit avoir fait partie du même ensemble.

Un grand nombre de vestiges inédits ont été inventoriés dans le Bas-Cambodge par M. Dalet, correspondant de l'*EFEO*. Parmi ceux-ci, nous noterons spécialement une inscription de 18 lignes sur plaque de schiste, trouvée au Nak Tà Damban Dèk (province de Tà Kèo). Cette inscription date de Jayavarman, père de Rudravarman; elle remonte donc à la fin du ve ou au début du vie siècle. Ce précieux document épigraphique du Founan est entré au Musée Albert Sarraut, à Phnom Penh.

Reconnaissances aériennes. — Les reconnaissances aériennes, exécutées au dessus du Cambodge en 1936 (1), ont été continuées avec succès en 1937. Piloté, comme l'année précédente, par le Commandant Terrasson, M. Goloubew a pu reconnaître deux enceintes de villes jusqu'alors insoupçonnées, l'une à Sambòr Prĕi Kuk et l'autre au Práḥ Khăn de Kompong Svày.

Le site de Sambòr Prĕi Kuk avait été étudié en 1912 par M. Parmentier (2), puis, en 1927-28 par MM. Goloubew et Fomberteaux. On avait reconnu et partiellement dégagé trois groupes de temples en brique, dont la plupart remontent à la première moitié du viie siècle et peuvent être attribués au roi Içanavarman. Le survol du site a révélé l'existence, à l'Est des temples, d'un Bàrày actuellement desséché et, à l'Ouest, d'une enceinte d'eau, qui circonscrit une superficie, encore inexplorée, de trois ou quatre kilomètres carrés. Groupés entre l'enceinte et le Bàrày, les temples déjà connus occupent une place assez analogue à celle des monuments d'Angkor situés entre Angkor Thom et le Bàrày Oriental. L'axe du Bàrày de Sambòr paraît être en liaison avec les monuments du groupe Sud. L'enceinte d'eau est, vraisemblablement, celle d'une ancienne ville, bien qu'aucun monument important n'y soit visible à vol d'avion; son âge demeure, actuellement, énigmatique : elle peut remonter à Içanavarman, mais il ne serait pas non plus impossible qu'elle appartînt à la fin du viiie ou au début du ixe siècle, comme la tour principale du groupe C, ou même à la fin du ixe siècle, puisqu'une statue de cette dernière époque a été découverte à Sambòr (Statue humaine à tête de cheval, Musée Guimet no 18099).

La seconde découverte, due aux récentes reconnaissances aériennes, est celle d'une immense enceinte de plus de quatre kilomètres de côté, qui entoure le Práḥ Khăn de Kompong Svày. De ce grand monument, ou plutôt de cet ensemble de monuments, on connaissait jusqu'ici quelques vestiges datant de Sûryavarman Ier (1002-

(1) V. Goloubew, *Reconnaissances aériennes au Cambodge*, *BEFEO* XXXVI, 2 p. 465 sqq.
(2) H. Parmentier, *L'Art khmer primitif*, I, p. 44 sqq; II, pl. IV. XXXV.

1094), d'importantes constructions appartenant selon M. Stern au style d'Angkor Vat (première moitié du XIIe siècle) et de nombreuses additions de Jayavarman VII (fin du XIIe siècle). L'enceinte, qui vient d'être découverte, est plus vaste encore que celle d'Angkor Thom, puisqu'elle circonscrit environ dix-huit kilomètres carrés. Elle se compose de deux fossés d'eau, séparés par une digue, le tout mesurant près de trois cents mètres de largeur. M. Mauger a été chargé, avec le concours d'un opérateur du Service géographique, de contrôler les données des reconnaissances aériennes. Cette prospection a permis de préciser les limites d'un Bàrày, dont Aymonier avait, jadis, relevé les traces sous l'aspect de trois grandes pièces d'eau, dont il n'avait pas clairement compris le rôle (1). Le Mébon de ce Bàrày ne serait autre que le Práḥ Thkól, situé en réalité dans l'axe de l'entrée principale, et non, comme l'avait indiqué Aymonier, au Nord-Ouest de celui-ci. L'enceinte nouvellement repérée vient buter contre le Bàrày, au niveau même du Práḥ Thkól. Ce dernier monument semblant appartenir au début du style de Jayavarman VII (deuxième moitié du XIIe siècle), le Bàrày pourrait dater de la même époque et avoir été creusé après l'enceinte. En tout cas, les ouvrages nouvellement apparus témoignent de l'existence autour du Práḥ Khằn d'une grande agglomération fortifiée, d'une cité plus vaste qu'Angkor Thom. Il faudrait maintenant — les tâches se multiplient avec les découvertes — en exhumer les restes et tenter d'en ressusciter l'histoire.

COCHINCHINE

M. Malleret, conservateur du Musée de Saïgon, a visité de nombreuses pagodes annamites de Cochinchine; plusieurs d'entre elles contenaient des vestiges khmers : des statues de grès, dont les plus intéressantes appartiennent à l'art le plus ancien, des liṅga, des cuves à ablutions, des piédestaux.

Dans la région de Saïgon, M. Malleret s'est occupé de la conservation des tombeaux des mandarins qui furent les compagnons de l'empereur Gia-long et de la réfection du monument funéraire annamite de Mgr. Pigneau de Béhaine, évêque d'Adran. Cette restauration a été exécutée par M. Lataste, ingénieur des travaux publics.

M. Malleret a également collaboré aux fouilles du Dr. Janse dans l'île de Culao-Rua, dite Ile de la Tortue, près de Biên hoà. Cette île, qui avait déjà été visitée par le Commandant Grossin en 1902 (2), a livré des haches lithiques et de la céramique post-Song.

LAOS

L'École française d'Extrême-Orient a entrepris une série d'importantes restaurations au Laos. Le programme des travaux a été arrêté par M. Marchal et M. Claeys; leur exécution a été confiée à l'architecte laotien Tiao Souvanna Phouma.

(1) *Aymonier*, *Le Cambodge*, I, p. 430, 431.
(2) Voir *BEFEO* II, p. 282 sqq.

A la fin de 1936, on a commencé la réfection du Vat Phra Keo de Vientiane. Ce monument, construit dans la seconde moitié du XVIe siècle, fut par deux fois, en 1778 et en 1826, saccagé par les Siamois. Ses ruines, abandonnées depuis un siècle, se désagrégeaient lentement. Déjà, les charpentes, soigneusement reconstituées, sont en voie d'achèvement, tandis que les colonnes des galeries et des vestibules ont été fixées sur un noyau de béton armé.

MM. Marchal et Claeys ont également visité et fait classer en vue d'une remise en état prochaine, un charmant pavillon en bois ouvragé, situé à proximité de la pagode dite Si Mong Khoun, à Saravane. Cette curieuse construction, isolée au milieu d'une mare sacrée, repose sur quarante-neuf pilotis dont un certain nombre traversent les planchers et soutiennent la toiture. Autour de la salle principale court une galerie ouverte à laquelle une passerelle donne accès. Ce type d'architecture légère tend à disparaître d'Indochine.

L'ouverture de routes nouvelles, facilitant l'accès et la traversée du Laos, ne manquera pas de donner bientôt à ce pays une grande activité touristique. Une Société des Amis du Laos, dotée d'une publication régulière (1), vient d'être fondée, sous la présidence de M. Tullié. Parmi les efforts que la nouvelle Société se propose d'encourager, on relève avec plaisir le sauvetage des pagodes à demi ruinées du Tran-Ninh, la création d'un Musée Laotien et d'une bibliothèque.

CHAMPA

Le site de Mĩ So'n (province de Quang-nam), qui fut entre le Ve et le XIIe siècles la grande Cité sainte des Chams et qui comporte au moins une trentaine de monuments ou de vestiges importants, répartis chronologiquement entre ces deux dates, a fait l'objet de travaux d'aménagement essentiels. M. Claeys a établi en 1936 un programme de travaux destinés à transformer ce site archéologique, le plus important du Champa, en un parc, facilement accessible aux touristes.

Situées à trois heures d'auto environ de Tourane et à une heure et demie de Faifo, les ruines pourront désormais être atteintes en toute saison par une route praticable. La haute brousse d'où émergent les temples sera systématiquement arrachée et le terrain sera gazonné, tandis qu'une réserve forestière devra obligatoirement être maintenue sur les pentes des collines environnantes. De plus, un système de drainage mettra les édifices à l'abri des inondations de la saison pluvieuse. Ces travaux sont commencés à l'heure actuelle et un bungalow sommaire a été construit à quatre cents mètres des ruines pour servir d'abri aux touristes et aux membres du Service archéologique.

En juillet et août 1937, M. Bezacier a effectué sur les principaux édifices des groupes A, B, C, D, des travaux de consolidation et de restauration qui s'avéraient urgents. Environ cent-cinquante débris de stèles ont été recueillis en fouillant le sol

(1) *Bulletin des Amis du Laos.* Le premier volume de cette publication contient deux belles études d'archéologie laotienne, dues à MM. PARMENTIER et MARCHAL.

de la cour A; ils ont été estampés sur place. Enfin, de nombreux moulages, exécutés sous la direction de M. Mercier, ont été envoyés au Musée Louis Finot à Hanoï.

M. Claeys a rapporté d'une tournée en Annam trois têtes chames, l'une en pierre et les deux autres en terre cuite. Les têtes en terre cuite ont été découvertes à Cung So'n, dans la vallée du Sông Dà Rang, fleuve qui se jette dans la mer entre Sông Cau et le Cap Varella; M. Fugier-Carrel, résident de France, les a offertes à l'EFEO. La tête de pierre, don de M. Reynaud, commissaire de police à Faifo, provient de la vallée du Tam Ky, dans la privince de Quang-nam. Ces pièces sont entrées au Musée Louis Finot, où une tête en pierre de même type, provenant aussi de la région de Faifo, avait déjà été déposée en 1936 par Sir Francis Rose.

Ces sculptures, bien que trouvées dans des sites éloignés l'un de l'autre, appartiendraient à un même style, très archaïque, apparenté à l'art indien Gupta et peut-être à l'art de Dvâravatî. On les a comparées à un curieux relief trouvé il y a quelques années par M. Claeys au cours des fouilles de Trà Kièu et représentant un homme assis, coiffé d'une étrange perruque bouclée (1). M. Parmentier croit pouvoir attribuer cette dernière pièce à une époque très ancienne, IVe ou Ve siècle de notre ère.

ANNAM DU NORD ET TONKIN

Le Dr. Janse et Madame Janse sont revenus en Indochine à la fin de 1936, chargés d'une nouvelle mission. Pendant cette campagne, ils ont été assistés, comme en 1934-35, par le personnel technique de l'EFEO, en particulier par M. H. X. Dông. Leurs fouilles se sont portées tout d'abord sur le Thanh hoà, où ils ont ouvert un certain nombre de tombes, dont la plupart paraissent dater des Han ou des Six-Dynasties; elles contenaient le mobilier funéraire ordinaire.

Par ailleurs, le Dr. Janse a découvert à Tam-thô, près de la ville de Thanh hoà, une vingtaine de fours de potiers chinois. Les plus anciens remontent au temps des Han. Ces monuments ont livré des poteries, des abouts de tuile, des pesons de filets, des fusaïoles; plusieurs de ces objets portent des caractères chinois.

Sur les indications de M. Goloubew, le Dr. Janse a également entrepris des fouilles non loin de la nécropole de Đông-so'n, dans une bande de terre voisine du Sông Mâ, où les vestiges fossilisés d'une habitation humaine avaient été découverts, mais non fouillés, en 1927, par M. Pajot. Au niveau prévu sont apparus, plus ou moins minéralisés, des pieux verticaux, des poteaux, des pièces de charpente grossièrement travaillées, des flotteurs de bois, des lattes de bambou, mêlés à des fragments de poterie et à des pesons de filets en terre cuite. Selon M. Goloubew (2), il s'agit des vestiges d'un village de pêcheurs « dongsoniens », contemporain des tombes voisines et remontant vraisemblablement aux premiers siècles de notre ère; cette supposition s'appuie sur la stratification du terrain, les transformations chimiques subies par le bois et la con-

(1) Voir *BEFEO* XXVIII, p. 587 et pl. XXII b.

(2) Conférence faite au Musée Louis Finot, le 17 janvier 1938 sous le titre : *La Maison dongsonienne*. Voir Cahier de l'*EFEO* 14, p. 12 sqq.

nexion des différents objets livrés par la fouille. La forme et l'aspect de ces fragments d'habitation est parfaitement compatible avec les images de cases « dongsoniennes » que l'on peut relever sur quelques uns des tambours métalliques du Musée Louis Finot.

Le Dr. Janse a été chargé de plusieurs autres missions dans le Nord-Est du Tonkin et, en Cochinchine, dans l'Ile de la Tortue. Cette dernière prospection a été relatée plus haut (p. 180).

Mlle Colani, de son côté, a exploré un certain nombre de sites en Annam et au Tonkin.

Dans le domaine de l'art annamite, M. Bezacier a continué l'utile travail de réfection des monuments historiques du Tonkin, commencé par lui en 1935-36. Plusieurs pagodes et *dinh* (maisons communes) ont été restaurés par ses soins. D'autres monuments, négligés jusqu'ici, ont été classés; tel est le cas du beau marché couvert de Yên-Phù (province de Bắc ninh).

Les travaux de restauration de la pagode Ninh-phúc, à Bút-tháp, ont amené la découverte d'un certain nombre de sculptures anciennes, associées à des briques portant la date 1157. Il s'agit manifestement des vestiges de la fondation première, qui remonte au XIIe siècle. En débroussaillant les abords de la même pagode, M. Bezacier a retrouvé un petit édifice orné de motifs sculptés, qui paraît remonter au XVIe ou au XVIIe siècle. Ces dates sont particulièrement hautes pour l'art annamite qui n'est généralement pas très ancien.

Sous la direction de MM. Bezacier et Mercier des moulages de la tour de Binh-so'n ont été exécutés pour le Musée Louis Finot.

Signalons, enfin, qu'au début de l'année 1938, le Tonkin a reçu la visite du Professeur J. G. Andersson, membre de l'Académie royale de Stockholm et membre d'honneur de l'École française d'Extrême-Orient. L'illustre savant suédois s'est livré, pendant plusieurs semaines, à des recherches d'ordre préhistorique et protohistorique dans la région de la baie d'Along.

SIAM

M. Pierre Dupont a été chargé en 1937 d'une mission au Siam. Celle-ci, en plus d'un séjour à Bangkok et d'un bref voyage à Lopburi, a comporté deux reconnaissances, l'une à Nakom Phathom, l'autre à Kok Wat.

Au Musée de Bangkok, M. Dupont a particulièrement porté ses études sur la statuaire bouddhique de Dvâravatî.

A Nakom Phathom et à Kok Wat de rapides prospections lui ont permis de mettre au jour un grand nombre de documents archéologiques. Ces recherches ont amené M. Dupont à conclure qu'il conviendrait de reprendre d'une façon systématique les fouilles partielles qui ont été jusqu'ici amorcées sans beaucoup de méthode dans ce pays, sur les divers sites d'influence indienne.

Tout récemment, une convention a été passée entre le Gouvernement de Bangkok et le Directeur de l'École française d'Extrême-Orient, réservant à la France l'exclusivité des fouilles et des recherches archéologiques au Siam.

GILBERTE DE CORAL RÉMUSAT.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

André Grabar. *L'art byzantin.* 86 héliotypies précédées d'une introduction. — Un v. petit in-4°, 36 frs. — Les Éditions d'Art et d'Histoire, Paris, 1938.

Premier volume d'une série d'histoire de l'art vulgarisée par l'image; la présentation en est attrayante, les reproductions sont de premier ordre, il n'y a pas de place perdue, le volume est agréable à manier et à lire. Les planches reproduisent une vingtaine de sujets d'architecture, des plats d'argent, des ivoires, des peintures murales, de nombreuses mosaïques, des miniatures, trois bustes, deux tissus (trop peu à mon goût), aucun échantillon d'art monétaire. L'introduction ne compte que dix pages, mais elle est excellente, et, pour une fois, on regrette qu'elle ne soit pas plus longue. Une lacune que je trouve insupportable : les dimensions ne sont jamais indiquées dans les légendes. Mais la maquette est étudiée si judicieusement que ses menues imperfections seront sûrement corrigées dans les volumes suivants. C'est encore l'expérience qui indiquera s'il est préférable de généraliser les sujets ou de les spécialiser un peu plus. Pour ma part, je préférerais voir l'art byzantin, par exemple, vulgarisé en trois volumes qui pourraient contenir : 1. l'architecture, 2. la peinture et les mosaïques, 3. le sculpture, la glyptique et les tissus. Mais il est bien possible que le grand public préfère avoir pour son argent un aperçu général, même superficiel, et qu'il serait effarouché par soixante églises à la file. Puisque la collection ne fait que commencer, c'est le moment d'exprimer tous nos desiderata : à la place de la table des planches, qui occupe 5 pp. sans utilité réelle, j'aurais aimé trouver quelques plans et coupes d'architecture qui ajouteraient beaucoup à l'information donnée par les photographies. Un ouvrage tout à fait comparable que j'ai sous les yeux, paru à Leipzig (W. Pinder, *Deutscher Barok*, RM. 3.30), fournit justement quatorze plans minuscules mais combien délectables !

En tous cas, cet « *Art Byzantin* » représente une tentative heureuse et qui mérite un plein succés.

Une fois de plus, les spécialistes toujours trop spécialisés retrouveront ici de vieilles connaissances : à l'église St. Serge et Bacchus, VIe s. (pl. 2) ce sont des arcs de Bâmiyân; sur une étoffe du IXe s. (pl. 49) des éléphants aux cuisses décorées de virgules sarmates, et à la trompe composée d'imbrications Tcheou; sur la chaire de Maximilien, VIe s. (pl. 33) des bordures de Sanchi d'un style fort pur, quoique la vigne iranienne remplace le lotus et que le *pûrṇaghata* soit pourvu d'anses.

J. Rosintal. *Le Réseau, forme intermédiaire perse, inconnue jusqu'à présent.* Un v. 57 pp., 50 figs., 32 frs. — Geuthner, 1937.

M. Rosintal, dont je regrette de ne pas connaître un ouvrage antérieur, *Pendentifs, trompes et stalactites* (Geuthner, 1928), étudie ici le motif qui résulte de la multiplication des trompes ou plutôt des arcs de décharge et qui aboutit à une sorte de «réseau» à la naissance de la coupole. Les exemples reproduits sont intéressants. Le texte, rédigé en un français très fautif (ponctuation, temps des verbes, choix des mots) est malheureusement pénible à lire, et même obscur à un point que l'auteur n'imagine certainement pas. Cela gâte un travail qui paraît bien documenté.

René Grousset. *L'Empire des Steppes.* Un v. in-8°, 639 pp., 30 cartes, vingt dessins, 84 frs. — Payot, Paris, 1939.

L'art des steppes, qui occupe aujourd'hui dans l'histoire des civilisations de l'Asie la place qu'il mérite, vient de trouver son historien. L'ouvrage de M. Grousset, dont la nécessité s'imposait depuis les trouvailles archéologiques

du début de ce siècle, confirme le rôle de liaison qu'a joué l'art des steppes entre l'Orient et l'Occident. Il va rendre un service important aux études asiatiques et à la culture universelle.

Cette synthèse historique, géographique et archéologique du plus constant mouvement des peuples de la planète au cours de trente siècles, comble, si l'on peut dire, dans l'espace et dans le temps, l'immense étendue de terres qu'Andersson nomme le chemin des steppes et qui fut en réalité l'Empire des steppes.

« C'est une sorte de loi géographique, écrit l'auteur, que cette descente des hordes de la steppe venant périodiquement donner des sultans et des Fils du Ciel aux vieux empires civilisés qui, par une loi opposée, absorbent lentement les envahisseurs. »

Le récit de ces transhumances se déroule tel un film épique. Il peut se suivre de siècle en siècle grâce aux nombreuses cartes qui jalonnent le livre et qui, en marquant les changements de frontières d'empires plus ou moins éphémères, éclairent le théâtre de ces luttes terribles entre sédentaires et nomades. L'Europe n'en a guère connu que le nom des Huns et les dates de leur passage.

Mais en marge de l'épopée se cultivait sous la tente « un art profondément original et progressivement stylisé » auquel on était tenté d'attribuer récemment encore tous les objets de style animalier trouvés entre la Hongrie et le golfe du Petchili sans pouvoir les rattacher à une région bien déterminée, et sans pouvoir leur donner une date précise entre 1600 av. J.-C. et le IXe siècle de notre ère.

C'est ce grand problème de la chronologie de l'art des steppes et de sa répartition géographique et historique que pose M. Grousset et auquel il apporte, en résumant d'abord le résultat des travaux des savants Tallgren, Hancar, Merhardt, sa propre contribution. Elle va permettre à l'archéologie d'établir les rapprochements qu'il était si hasardeux de faire jusqu'à présent entre les arts de l'Asie, chinois ou iranien, et l'art animalier, et les arts occidentaux.

M. Grousset rappelle que dès le paléolithique la culture aurignacienne s'est répandue par la route eurasiatique des steppes, en Sibérie et dans la Chine du Nord. Au néolithique cette même route sert de passage à l'invasion en Asie de la « céramique décorée de rayures au peigne ».

Mais le grand fait de l'histoire des steppes est la formation de cet art animalier qui apparaît au Kouban vers 1600-1500 et qui, en subissant l'influence des arts riverains des steppes, les marquera de la sienne.

Après avoir établi les origines « nettement assyro-babyloniennes » de l'art animalier, l'auteur en fixe les étapes essentielles depuis son évo_ution sous es Cimmériens. Il insiste sur un point capital de l'époque des Scythes : le contact initial des Scythes avec le monde assyrien, dont ils furent les alliés, contact qui dura près d'un siècle. Cet art scythe qui subit à ses débuts l'influence de la technique du fer de Hallstatt se trouvera en rapports étroits avec le Caucase et le pays mède, en l'espèce le Louristan, vers le VIIe siècle av. l'ère chrétienne, puis ses diverses composantes se modifieront dans la civilisation finno-ugrienne d'Ananino (600-200 av.). Il s'appauvrira pour devenir d'une sobriété mûrie dans le riche centre métallurgique de l'Altaï. On voit l'importance de la question ainsi posée. « L'espèce de lieu géométrique de l'art des steppes qu'est Minoussinsk a-t-il élaboré sous le marteau des vieux forgerons de l'Altaï les premiers thèmes animaliers encore simples et pauvres chez eux mais qu'enrichiront au sud-ouest, grâce aux apports achéménides, les Scythes, au sud-est, grâce aux apports chinois, les Hiong-nou ? Ou au contraire l'art scythe s'est-il appauvri en cheminant jusqu'à la forêt permienne ? Ananino et Minoussinsk ne seraient en ce cas qu'un écho affaibli de la steppe russe. »

L'art sarmate, l'art hunnique et l'art des Ordos sont aussi des éléments du problème qui concernent directement la chronologie chinoise. A la fameuse question de savoir si l'art des Ordos a influencé l'art des Royaumes Combattants ou vice-versa M. Grousset répond : des études mêmes du professeur Karlgren il résulte que dans les bronzes chinois le style dit des Royaumes Combattants (650-200) sort par une évolution interne logique du style dit Moyen Tcheou (950-650) et il semble plausible de penser que l'art des Ordos s'est seulement constitué à partir des Ve-IVe siècles av. J.-C. et qu'entre lui et le style chinois des Royaumes Combattants il y eut alors échange d'influences.

Solange LEMAÎTRE

Reginald LE MAY, Ph. D., Late Economic Adviser to the Siamese Government. *A Concise History of Buddhist Art in Siam.* Un v. in-4e, 160 pp. de texte, 206 reprod. photographiques, 2 cartes, Ss. indic. de prix. — Cambridge University Press, 1938.

M. R. le May, par sa profonde connaissance du pays, de la langue, des habitants, des ressources minérales et autres, et par sa vénération pour l'art ancien du Siam, était particulièrement qualifié pour nous donner une mise au point de l'histoire de son art bouddhique. Il a visité et photographié les monuments, il a réuni une collection de sculptures représentatives, et il a pu ainsi rédiger l'exposé continu, bien étoffé,

riche en renseignements de toute espèce, d'un sujet sur lequel nous ne possédions guère que le très précieux volume d'*Ars Asiatica* par M. Cœdès, confiné aux collections du Musée de Bangkok, et l'important travail de détail de Pierre Dupont. Il ne s'écarte guère en général des opinions de M. Cœdès; sur des questions aussi controversées que celle de l'empire Çailendra, il expose clairement les thèses en présence. Son ouvrage, rédigé avec beaucoup d'ordre et de clarté, est d'une lecture particulièrement agréable. Les planches sont peu attrayantes, surtout parce que les photographies disparates ont été impitoyablement détourées, ce qui d'ailleurs ne diminue pas leur valeur documentaire. Les dimensions sont souvent données dans le texte; elles seraient encore mieux placées dans les légendes. Les excellentes cartes en déplié ne sont pas insérées au bon endroit, car elles interceptent la vue des planches. Plus le lecteur est content d'un livre, plus il devient exigeant!

Les petits Bouddhas de bronze, fig. 11-14, « d'origine inconnue » sont très curieux, surtout le n° 13, un B. assis à l'Européenne, au visage extrêmement fin, ni indien ni extrême-oriental, adossé à un chevet indien bien articulé. Fig. 14 : le B. trône entre deux Bodhisattvas; probablement Pâla-tardif?

P. 23 : le geste que nous pourrions appeler « double vitarka-mudrâ », et qui est fréquent dans les Bouddhas du Siam, est appelé là-bas « le B. calmant l'Océan ». Le Musée Guimet possède un petit bronze lamaïque (?) où on retrouve cette mudrâ associée à un drapé gréco-bouddhique fort inattendu.

P. 24 : D'une tête en quartz, un Siamois a dit à l'auteur : « It is very like a Mon ». Il n'a pas dit « like the type of Mon sculpture ». Ainsi la race autochtone se reconnaît encore, même aux yeux des Siamois. Le type en question nous a toujours semblé très proche du type Gupta de Sarnâth. Comme les races muṇḍa se sont maintenues longtemps dans la basse vallée du Gange (cf. les travaux de J. Przyluski sur l'onomastique), il y a peut-être là une indication curieuse.

Fig. 27 : un Grand Miracle de Çrâvasti, au Musée de Bangkok, extrêmement intéressant. Dans la « huge pair of buffalo horns » ne faut-il pas reconnaître des tiges ou racines de lotus? A gauche en bas un Brahmâ dévot, à droite un Indra-Vajrapâni en yaksha corpulent?

Fig. 28 : triade portée par Râhu.

Fig. 29 : une tête de « type mon », mais aux lèvres, paupières et sourcils ourlés en creux. Bien postérieure sans doute à l'époque de Dvâravati?

P. 35 : les Phéniciens dans la péninsule malaise.

Fig. 51-52 : l'auteur a raison de remarquer que ces statues évoquent plutôt l'art Pallava que l'art Gupta.

P. 60 et figs. 55-58 : bas-reliefs en brique de Tat Panom, situé sur la frontière, c'est-à-dire sur le Mékong, entre Takek et Savannaket. Ils paraissent admirables et l'on s'étonne qu'ils soient si peu connus. « Pyramide en brique large de 10 mètres, haute de 45, couverte de moulures et d'arabesques », dit Lunet de Lajonquière, cité par l'auteur.

P. 64-65 : de bons éléments de comparaison pour les prototypes indiens de l'architecture khmère-primitive, mais je pense que la cause est maintenant entendue, même chez nos archéologues du Cambodge les plus « patriotes ».

P. 75 : la tradition ou légende des Bouddhas moulés (*sic*, « moulded ») en grès pilé aggloméré.

P. 81 et fig. 98 : Mahâtat de Sawank'alôk. Fort curieuse vedikâ quasi mégalithique ; dimensions non indiquées malheureusement. Pinnacle en Lokeçvara à quatre faces.

P. 107 : „ Even now there is still a kind of lingering belief in my mind that the Tai must have brought with them some small portion of the Chinese spirit which would appear in their earliest images. But the Wei period [suggérée par Pierre Dupont] is much too far removed... " Nous aurions pensé tout simplement aux Bouddhas de la fin des T'ang ou des Cinq Dynasties, dont le type charnu, sensuel, au long nez, à la bouche courte et épaisse, pincée entre les bajoues, deviendrait facilement par gaucherie et provincialisme le type bourbonnien bien connu. " ...And the evidence here produced (fig 110) [une statuette Pâla de Bodhgayâ au British Museum] is, I fear, too strong to allow me to retain the theory of conscious adaptation any longer. " En effet cette dérivation Pâla serait non moins plausible; il y a là une curieuse rencontre entre des foyers d'art très éloignés au sein du monde bouddhique, mais je suis persuadé qu'on en découvrira encore bien d'autres exemples.

Fig. 130 : un B. marchant en vitarka-m., extrêmement beau. « Type de Suk'ôtai », mais ne paraît pas très ancien, malgré sa souplesse? (Il est dans un temple de Bangkok).

M. le May s'est borné à nous donner quelques exemples de la sculpture d'Ayudhya, qui est généralement décriée; il prend sa défense, mais timidement. Il est permis d'apprécier cet art si stylisé, si pur, si tendu, et qui fait si bien valoir la matière du bronze. Je crois qu'il y aurait un bel ouvrage à faire sur l'art siamois des derniers siècles, et j'espère que M. le May le fera.

Applaudissons au dernier paragraphe de

de son étude : il a aujourd'hui encore plus d'actualité que quand l'auteur l'a écrit. La grandeur d'un pays n'est pas faite de gloire militaire et de conquêtes; l'Histoire, en fin de compte, juge une nation à son art.

J. B.

Louis MALLERET, *Catalogue général des Collections du Musée de Saïgon*, Tome I, *Arts de la Famille indienne*, I v. in-8°, 185 pp., XXXI planches hors texte. (Hanoï, Imprimerie d'Extrême-Orient, 1937).

M. Louis Malleret, conservateur du Musée Blanchard de La Brosse, à Saïgon, vient de publier la première partie du Catalogue des collections dont il a la garde. Ce premier volume traite des arts indochinois d'inspiration indienne, art khmer et art čam en particulier; un second volume sera consacré aux objets qui relèvent des traditions chinoises.

Au point de vue de la méthode et de la présentation de son travail, M. Malleret s'est très heureusement inspiré du Catalogue des Collections indochinoises du Musée Guimet, publié en 1934 par M. Pierre Dupont. Chacune des pièces porte un numéro d'ordre et un numéro de catalogue; puis sont énoncées la matière, la forme, les dimensions et, dans la mesure du possible, la provenance et les conditions d'entrée au Musée; après quoi, la pièce est consciencieusement décrite et son époque est approximativement fixée. Enfin, une bibliographie sommaire permet au lecteur de consulter, au sujet de chaque objet, les ouvrages appropriés.

Le volume de M. Malleret débute par une introduction générale suivie d'une liste des abréviations et d'une notice retraçant l'histoire de la formation du Musée. Le catalogue proprement dit, commence par les pièces d'art čam. Puis vient le tour de l'art khmer, réparti en cinq sections. La section I est consacrée à l'*art khmer primitif ou préangkorien*, la section II à l'*art khmer classique ou angkorien*, la section III aux *bronzes anciens et modernes*, la section IV à la *céramique* et aux *objets d'utilisation domestique ou rituelle*, la section V à l'*art khmer moderne*. Les deux dernières parties du catalogue sont réservées l'une aux arts siamois, laotion et birman, l'autre à l'art javanais.

Dans chacune de ces divisions essentielles, les notices descriptives sont précédées d'une étude préliminaire exposant les caractères généraux de chacun de ces arts ou de chaque période d'art. Nous aurons à revenir sur ces exposés, qui constituent le point faible d'un ouvrage à d'autres égards excellent. Pour terminer, un lexique éclaire le lecteur sur la signification des mots étrangers à la langue française. Enfin, trente et une planches donnent de bonnes reproductions des plus belles sculptures abritées par le Musée.

Dans l'historique du Musée de Saïgon (p. 13-27), l'auteur retrace, non seulement l'histoire des collections, mais encore celle des démarches et des efforts, souvent contrariés, mais sans cesse renouvelés, qui devaient aboutir le 1er janvier 1929 à la fondation du Musée Blanchard de La Brosse. Ce Musée offre un double intérêt, puisqu'il est à la fois un musée régional, destiné à recevoir spécialement les objets recueillis en Cochinchine, et un musée « d'information générale », pouvant offrir au visiteur « un aperçu d'ensemble sur les civilisations de l'Indochine et sur les civilisations voisines ».

M. Malleret rend hommage au rôle joué dans la fondation de la nouvelle institution et dans son organisation première par Jean Bouchot, qui se consacra entièrement à cette œuvre de 1927 à 1930. Puis, signalant le départ, en 1930, du premier conservateur, M. Malleret, qui a pris le direction du Musée en 1935, poursuit : « Reprenant l'œuvre, cinq ans plus tard, au point où cet esprit méthodique et cultivé l'avait laissée, nous avons cru qu'il était possible de faire du Musée de Saïgon une institution essentielle pour l'expansion de la vie intellectuelle en Cochinchine ». Cette phrase signifie, en termes clairs, que pendant cinq ans, de 1930 à 1935, le Musée Blanchard de La Brosse n'a pas eu de conservateur et que son activité a été entièrement suspendue. Cependant, tout lecteur attentif ne manquera pas d'être étonné lorsqu'il s'apercevra, en feuilletant les notices consacrées aux pièces, qu'environ quinze sculptures čames, cinquante sculptures khmères et une grande partie des objets d'utilisation domestique ou rituelle sont entrées au Musée pendant cette période mystérieuse.

Or, si le lecteur s'avisait d'ouvrir les *B.E.F.E.O.* de 1930 à 1935, voici ce qu'il trouverait :

B.E.F.E.O. XXX, p. 325 : un rapport de « Mlle Naudin, conservateur p. i. », mentionnant l'entrée au Musée Blanchard de La Brosse d'un fragment de linteau, de vingt-quatre pièces de sculpture khmère et d'un certain nombre d'outils préhistoriques.

B.E.F.E.O. XXXI, p. 311 : la mention qu'en 1931 le Musée a été géré par Mme About, du Services des Archives et Bibliothèques, qui a poursuivi l'installation des collections et fait entrer un certain nombre de pièces.

B.E.F.E.O. XXXIII, p. 486 : à propos du Musée Blanchard de La Brosse, un compte-rendu qui débute par cette phrase : « La conservation du Musée fut assurée au cours de

l'année 1932 par Mme About, puis après le départ de celle-ci en France, par Mlle Naudin, *titulaire du poste*, rentrant de congé ». Suit un extrait des rapports envoyés à l'École par ces deux dames, et dans lesquels sont encore relatées l'entrée et l'installation au Musée de plusieurs pièces.

B.E.F.E.O. XXXIV, p. 748 : le « rapport annuel » de Mlle Naudin, signalant de nouvelles acquisitions et de nouveaux dons, parmi lesquels des pièces čames provenant des fouilles de M. Claeys au Bình định et vingt-six pièces khmères.

B.E.F.E.O. XXXV, p. 461 : la nomination de M. Malleret, annoncée dans les termes suivants : « Au départ de Mlle Georgette Naudin, correspondant de l'*E.F.E.O.*, partie en congé le 24 juillet 1935, M. Louis Malleret, professeur certifié principal, a été appelé *à la remplacer comme conservateur* du Musée de Saïgon... »

De la lecture du *B.E.F.E.O.*, il ressort donc qu'au départ de J. Bouchot en 1930, la conservation du Musée Blanchard de La Brosse a été confiée provisoirement à Mlle Georgette Naudin; que pendant l'absence de celle-ci, en 1931, l'intérim a été assuré par Mme Edmond About; qu'en 1932 et jusqu'au 24 juillet 1935, Mlle Georgette Naudin a occupé officiellement le poste de conservateur; que pendant cette période de cinq années, un grand nombre de pièces sont entrées au Musée et ont été installées dans les salles. On demeure surpris que M. Malleret ait omis de mentionner dans son historique les noms de Mlle Naudin et de Mme About; l'auteur paraît tout ignorer de leur activité puisqu'il pense avoir repris « après cinq ans », l'œuvre de Jean Bouchot au point où celui-ci l'avait laissée. Nous nous permettons de lui signaler les extraits du *B.E.F.E.O.* afin qu'il puisse dans les éditions suivantes de son ouvrage, combler cette fâcheuse lacune.

En ce qui concerne le Catalogue proprement dit, les notices descriptives des pièces sont, pour la plupart, excellentes et le soin avec lequel chacune d'entre elles a été pourvue d'une bibliographie fait de cette partie de l'ouvrage un instrument de travail de premier ordre. Si M. Malleret s'en était tenu là, son livre pourrait être loué sans réserves. Malheureusement, nous l'avons dit, les listes de pièces sont précédées d'exposés destinés à donner, en quelques pages, un aperçu de l'art čam et de l'art khmer. Les arts de l'Indochine ancienne sont si complexes et si difficiles à bien connaître que de telles synthèses sont délicates à établir, même pour les spécialistes. A plus forte raison, un auteur qui n'est pas archéologue de profession est-il appelé à se heurter aux plus grandes difficultés. Dans le cas présent, les études qui précèdent chaque section et, en particulier, celle qui traite de l'évolution de l'art khmer classique (p. 91 et suiv.), renferment un certain nombre d'inexactitudes et d'erreurs. Nous sommes donc obligée de signaler les plus graves d'entre elles, en souhaitant qu'elles soient rectifiées dans les prochaines versions du catalogue.

Art Čam, caractères généraux.

P. 31. — « Les monuments čams, constitués ordinairement d'un sanctuaire central appelé *kalan* et d'une série de constructions annexes»... Le *kalan* n'est pas forcément un sanctuaire central. Lorsqu'un monument, comme Ku'o'ng Mỹ par exemple, se compose de trois sanctuaires alignés, les tours des extrémités sont des *kalan* au même titre que la tour du milieu. Du reste, dans son lexique (p. 183), M. Malleret donne simplement du mot *kalan* la définition suivante : « Sanctuaire en maçonnerie de briques avec voûte ».

P. 31. — « ...appliques en forme d'ogive... » Un trop grand nombre d'historiens d'art emploient à contre-sens le mot *ogive*, par suite d'une confusion avec l'arc en tiers-point. L'ogive est une nervure qui se croise en diagonale avec une autre nervure. On comprend mal ici (p. 31) comment des appliques peuvent avoir la « forme » de nervures croisées diagonalement. Ailleurs (p. 35) on saisit plus mal encore comment Lakṣmî peut avoir un « haut chignon en ogive ». Enfin, ce mot n'est pas moins impropre lorsqu'il s'agit (p. 95) de décrire la forme polylobée des bordures de frontons.

P. 32. — « L'impression qui domine est celle d'un art vigoureux... où se rencontrent des influences complexes, en rapport à la fois avec l'art malayo-javanais et l'art khmer préangkorien ». L'auteur, en signalant les influences extérieures discernables dans l'art čam, oublie les plus importantes d'entre elles, l'influence indienne et l'influence sino-annamite.

L'influence indienne est primordiale, en particulier dans l'art čam le plus ancien, notamment dans certaines sculptures de Mĩ-So'n. Au même titre que le premier art khmer, le premier art čam dérive directement de l'art de l'Inde et ne prend qu'au cours des siècles une physionomie originale. Cette influence se reconnaît non seulement dans le choix des grands thèmes iconographiques, qui sont indiens comme les religions qu'ils illustrent, mais encore dans des détails de moindre importance, qui indiquent la transmission de traditions précises : tels sont les lions aux cornes de bélier, les têtes de lions et les masques de monstres aux sourcils cornus (Nos 41, 48), les makaras (No 47), les personnages volants (No 29) dont l'attitude est essentiellement indienne, etc...

M. Malleret, du reste, parle ailleurs (p. 31) du « royaume indianisé du Čampa » et cite (p. 59) un exemple saisissant de l'influence indienne dans l'art čam, à propos d'un *somasutra* terminé en tête de makara : « on a retrouvé un motif identique à celui-ci à Kapilavastu, dans la ville natale du Buddha Çākyamuni ».

L'influence sino-annamite, bien que moins accusée, est également très nette dans l'art čam; elle est aussi nette, à coup sûr, que l'influence *malayo-javanaise*. Citons seulement les nâgas, traités souvent en dragons écailleux et monocéphales; les dvârapâlas aux attitudes violemment tourmentées; les grands retables sculptés comme celui de Đồng- Du'o'ng. Dans l'art čam tardif, l'influence sino-annamite devient encore plus évidente et s'affirme en un grand nombre de détails décoratifs.

Par contre, l'influence de « l'art préangkorien » sur l'art du Čampa ne saurait être affirmée sans quelques réserves. Entre l'art khmer et et l'art čam anciens, il serait, semble-t-il, plus prudent de signaler seulement des parentés, des coïncidences, dues en grande partie à la communauté d'origine. En tout cas, l'influence de l'art čam sur l'art khmer préangkorien de la fin du VIIIe et du début du IXe siècle est beaucoup plus évidente que le mouvement inverse. Si l'art khmer a exercé une action directe sur l'art čam, c'est moins à l'époque préangkorienne qu'au XIIe et XIIIe siècles. L'auteur ne l'ignore pas, du reste, puisqu'il écrit (p. 51) que le monument de Tháp-mắm était « construit sur un soubassement de latérite... qui paraît avoir été emprunté, ainsi que l'attestent d'autres indices, à la technique des Khmers, qui gouvernèrent effectivement le royaume pendant une trentaine d'années, au début du XIIIe siècle ». En fait, un Garuḍa en attitude d'atlante, comme celui de la planche X (N° 45), révèle une influence indéniable de l'art khmer classique. On peut en dire autant de la forme et du décor de certains monuments du Bình Định, tels que Hu'ng Thạnh et Đu'o'ng Long.

Dans l'ouvrage de M. Malleret, la partie catalogue de l'art čam ne soulève pas d'objections importantes. Signalons seulement que l'auteur aurait fait preuve de prudence en ajoutant un point d'interrogation à la plupart des dates qu'il assigne aux pièces. La chronologie de l'art čam est moins que sûre et les dates admises jusqu'ici sont, pour la plupart, sujettes à révision.

P. 40. — A propos d'un frise des neuf planètes, nous trouvons ceci : « Ce motif assez commun dans l'art du N. E. du Cambodge »... Certains savants ont pu croire, il y a quelques années, à l'existence d'une « École du Nord-Est », particulière, selon eux, à des tribus migratrices dont l'identité restait assez imprécise. Il semble que la théorie de M. Stern sur l'évolution de l'art khmer ait eu raison de cette hypothèse. L'art khmer se développe logiquement dans le temps, sans qu'il paraisse nécessaire de faire intervenir dans son évolution des divisions géographiques. De toutes manières, le thème des neuf planètes n'est nullement particulier aux temples situés au Nord-Est du Cambodge, puisqu'on en a trouvé des exemples à Angkor même.

Art khmer primitif ou préangkorien, Caractères généraux.

P. 63. — Énumérant les différents noms donnés à l'art khmer le plus ancien, M. Malleret signale les expression *Art khmer primitif*, *Art du Fou-nan*, *Art pré-khmer*, *Art khmer préangkorien* et ajoute : « Quoi qu'il en soit de la valeur de chacun de ces vocables, ils se rapportent tous à une époque à laquelle on peut assigner comme limite la plus tardive le VIIe et le VIIIe siècles ». Cette affirmation est singulière. Nous ne pensons pas qu'aucun auteur ait pu considérer ces expressions comme équivalentes. Art du Fou-nan et art pré-khmer (cette dernière appellation étant la plus défectueuse de toutes) ne peuvent s'appliquer qu'aux vestiges remontant à une époque antérieure à l'absorption définitive du Fou-nan par le Tchen-la, c'est-à-dire, semble-t-il, à la fin du VIIe siècle. Au contraire, l'*art khmer primitif* de M. Parmentier englobe, non seulement les monuments des VIIe et VIIIe siècles, mais encore ceux du début du IXe; quant à la formule *art khmer préangkorien*, elle devrait s'appliquer à tous les monuments antérieurs à la fondation de Yaçodharapura-Angkor, donc à la fin du IXe siècle. Cette dernière expression est adoptée actuellement par presque tous les spécialistes; cependant, elle est devenue fausse depuis que les fouilles exécutées à Angkor ont révélé sur ce site la présence de monuments antérieurs à la fin du IXe siècle. D'autre part, les travaux de M. Stern ont prouvé qu'il n'y a pas, comme on l'a cru longtemps, d'hiatus entre l'art dit préangkorien et l'art dit angkorien. Ainsi une division de l'art khmer en deux tranches nettement séparées paraît-elle arbitraire; c'est pourquoi M. Stern et nous-même avons adopté le parti de diviser l'art khmer en un certain nombre de styles qui se succèdent sans solution de continuité.

P. 64. — Il semble, et peut-être eût-il été bon de l'indiquer, que « l'impression de sobriété » donnée par les monuments d'art khmer ancien ne soit pas uniquement due à une volonté arrêtée des constructeurs de ne faire appel qu'à « des éléments de pur décor architectural » mais, bien souvent aussi, à la chute d'un enduit qui devait tantôt fournir

tout le décor et tantôt renforcer l'épannelage de la brique (Parmentier, *A.K.P.*, p. 43).

Art khmer classique ou angkorien, Évolution et Caractères généraux.

Le préambule de cette section constitue la partie la plus fâcheuse du Catalogue du Musée de Saïgon. Presque tous les paragraphes sont à reprendre.

P. 93 et 94. — « Dans la même période (fin du IXe et début du Xe siècle), se situeraient trois [*sic*] autres édifices, le Pràsàt Kràvañ, qui date de 921, et les monuments du Phnoṃ Kròm, du Phnoṃ Bòk et du *Phnoṃ Srŏk*, dont le style présente une parenté certaine avec celui du Phnoṃ Bàkhèṅ ».

« Tandis qu'à Bàkô et à Lolei, les tours-sanctuaires, portées par une terrasse commune, sont simplement alignées et juxtaposées, elles entourent, au Bàkoṅ, la pyramide centrale. La même disposition se rencontre au Phnoṃ Bàkhèṅ, au Phnoṃ Bòk, au *Phnoṃ Srŏk* et à Bàksĕi Čăṃkrŏṅ, qui sont également des pyramides à degrés. »

« Au Phnoṃ Bàkhèṅ, comme au Phnoṃ Bòk et au *Phnoṃ Srŏk*, le sanctuaire du sommet est entièrement construit en pierre, mais il est encore de petite taille ».

Ainsi par trois fois, il ne s'agit donc pas d'une coquille, le Phnoṃ Srŏk est présenté par M. Malleret comme étant un monument du style du Phnoṃ Bàkhèṅ; et l'auteur en donne une description précise : c'est un temple-montagne, composé d'une pyramide à degrés qu'encerclent des tours et dont le sommet est occupé par un sanctuaire plus petit, mais entièrement en pierre.

Devons-nous supposer qu'un temple-montagne a été découvert récemment au Phnoṃ Srŏk sans que le bruit de cette importante trouvaille soit parvenu jusqu'à nous?

Si nous nous reportons au Cambodge d'Aymonier (II, p. 348), nous trouvons à propos du Phnoṃ Srŏk la description d'un fossé rectangulaire, que quatre chaussées d'accès coupent au milieu des faces. Dans l'intérieur, point de pyramide à gradins ni de tours-sanctuaires, mais la maison du gouverneur, qu'entourent une centaine de cases, disséminées dans les bambous et les arbres fruitiers; comme vestiges khmers un tas de briques et quelques pierres taillées.

Consultant ensuite l'Inventaire de Lajonquière (*I.K.* III, p. 366) nous lisons ceci : « L'enceinte s'ouvrait par quatre portes, une au milieu de chaque face, probablement entre des massifs de limonite. Les chaussées d'accès qui traversent le fossé se continuent à l'intérieur pour se recouper au centre, que marque une pierre dressée délimitant quatre quartiers enfouis sous les manguiers et les bouquets d'arbres épineux ». De temple-montagne, point.

En 1921 de petits monuments bouddhiques, paraissant dater de la fin du Xe siècle, ont été découverts au lieu dit Kabal Sre Yay Yin, à proximité du Phnoṃ Srŏk; mais le rapport de cette découverte (*B.E.F.E.O.* XXII, p. 329) ne mentionne en aucune façon l'existence d'un monument comparable au Phoṃ Bàkhèṅ.

On demeure donc perplexe devant la triple mention et les détails donnés par le conservateur du Musée de Saïgon.

Il semble, du reste, qu'aucun des monuments du style du Phnoṃ Bàkhèṅ ne soit très familier à M. Malleret. Le Phnoṃ Bòk, à notre connaissance, n'a jamais comporté de pyramide maçonnée à degrés; il est constitué, comme le Phnoṃ Kròm, par un groupe de sanctuaires édifiés sur une éminence naturelle. De plus, ni cette éminence naturelle, ni la petite pyramide de Bàksĕi Čăṃkrŏṅ ne sont entourées, comme Bàkoṅ, par des tours-sanctuaires.

Enfin, opposant le Mébon Oriental, Prè Rup et Tà Kev aux monuments précités, M. Malleret écrit (p. 94) : « Les tours-sanctuaires cessent d'être indépendantes de la pyramide »... Or, la plate-forme supérieure du Phnoṃ Bàkhèṅ supportait déjà cinq sanctuaires principaux, tandis que des sanctuaires secondaires s'étageaient sur ses gradins; quant à Bàksĕi Čăṃkrŏṅ, il se compose d'une tour-sanctuaire reposant sur une pyramide et l'on conçoit mal l'indépendance de celle-ci à l'égard de celle-là.

P. 93. — A propos de Râjendravarman II (944-968), M. Malleret écrit : « Laissant inachevé le sanctuaire du Phnoṃ Bàkhèṅ, il semble qu'il ait donné à la ville un nouveau tracé, dont le centre serait le Phĭmãnàkàs, construit au point de rencontre des axes prolongés du Bàrày Oriental et du Phnoṃ Bàkhèṅ».

Premièrement, si, aujourd'hui, le sanctuaire du Phnoṃ Bàkhèṅ est en partie détruit, rien, à notre connaissance, n'indique qu'il n'ait pas été achevé à l'époque de sa construction.

Secondement, il nous paraît douteux que le Phĭmãnàkàs ait pu être le centre de la capitale de Râjendravarman et le centre symbolique du royaume. Les dimensions réduites de ce monument ne semblent pas compatibles avec une telle destination; en outre, son style le situe dans l'ensemble constitué par les Klãṅ, le Palais Royal et le Tà Kèv c'est à dire à l'extrême fin du Xe siècle ou au début du XIe. Dans l'état actuel des recherches, il semble que, tout en construisant des monuments *extra muros* comme le Mébon Oriental et Prè Rup, Râjendravarman ait gardé la capitale de ses prédécesseurs sans en modifier l'emplacement.

P. 93. — « Une distinction capitale doit être établie entre deux types de monuments, dont la destination paraît avoir été différente : les

tours-sanctuaires, élevées en vue d'honorer les ancêtres et le temple-montagne ou pyramide à gradins, servant de piédestal au sanctuaire du *liṅga* royal ». Cette discrimination, vraie dans une certaine mesure, mais seulement pendant les IXe et Xe siècles, est formulée ici avec trop de rigueur. Toutes les tours-sanctuaires ne semblent pas avoir été élevées aux ancêtres, toutes les pyramides à gradins ne portaient pas le *liṅga* royal, symbole de la Royauté et centre magique du Royaume considéré comme un Microcosme. Si le sanctuaire central de certains temples-montagnes, comme le Mébon ou Prè Rup abritaient *un liṅga*, rien ne permet d'affirmer que ce *liṅga* était le *liṅga royal.* D'autres temples à pyramide, Angkor Vat par exemple, paraissent n'avoir jamais été dédiés au *liṅga* mais à Viṣṇu. Il semble, enfin, que la tour centrale du Bàyon contenait une image du Buddha. En vérité, les conceptions religieuses des Khmers nous apparaissent actuellement comme beaucoup trop complexes pour qu'il n'y ait pas quelque imprudence à tenter de les résumer en une courte phrase.

P. 94 et 95. — Le Práḥ Vihãr ne fait pas partie des monuments de la catégorie *Art de Roluoḥ et de Kóḥ Ker*. Tous les détails de ce monument le situent dans la section suivante et, plus précisément, entre le style des Klãṅ (fin du Xe et début du XIe siècle) et le style du Bàphûon (milieu ou seconde moitié du XIe siècle).

P. 95. — « Le monument de Tà Kèv montre pour la première fois un édifice entièrement construit en grès ». Les voûtes de Tà Kèv sont encore des voûtes de brique.

P. 95. — « Le nâga formant balustrade apparaît à Kóḥ Ker ». C'est à Bàkoṅ, bien avant Kóḥ Ker, que le nâga-balustrade fait son apparition.

P. 96 et 97. — Parmi les monuments dont est « jalonnée » l'époque allant de Bantãy Srĕi à Angkor Vat, on aimerait voir figurer le Tà Kèv, que l'auteur semble avoir complètement oublié ici.

Plus loin, M. Malleret ne mentionne pas, parmi les monuments contemporains d'Angkor Vat, des édifices aussi importants que Bĕṅ Mãlã, Čau Sày Tevoda, Thommanon, Bantãy Samrè et la plus grande partie du Práḥ Khẵn de Kompoṅ Svày ; il les considère comme postérieurs à Angkor Vat, et, pour cette raison, les nomme, à tort selon nous, en tête des monuments de l'art du Bàyon (p. 100). L'auteur, du reste, se contredit lui-même : il situe chronologiquement Čau Sày Tevoda après Angkor Vat; cependant, après avoir (p. 96) daté Angkor Vat du règne de Sûryavarman II (1113-1145), il attribue (p. 104) au début du XIIe siècle une tête trouvée précisément à Čau Sày Tevoda.

P. 97. — M. Malleret signale, parmi les monuments comparables à Bantãy Srĕi, une tour de Práḥ Pithu. Or l'ornementation de la tour à laquelle il fait vraisemblablement allusion (I. K. 482 ?) paraît résulter d'une archaïsation tardive, où la copie de certains thèmes de Bantãy Srĕi se mêle à des caractères nettement postérieurs. Mais, en revanche, il eut été bon de signaler le Pràsàt Sràlào, dont les linteaux sont exactement du même style que ceux de Bantãy Srĕi.

P. 98. — A propos des *dvârapâla*, nous lisons ceci : « Cette arme (le trident tenu sur le côté), est remplacée par une massue, qui sera maintenue des deux mains, en avant du corps, pendant l'époque du Bàyon ». Or la massue est tenue de cette manière dès l'époque d'Angkor Vat : terrasse de Práḥ Palilay, Thommanon. L'auteur attribuant Thommanon au début de l'époque du Bàyon cette seconde erreur est la conséquence logique de la première. On s'explique moins bien pourquoi, un peu plus bas (p. 99), M. Malleret ajoute que les *dvârapâla* tombent peu à peu en désuétude. Jamais, au contraire, ils n'ont été plus fréquents qu'au XIIe siècle et au début du XIIIe. On trouve des *dvârapâla*, non seulement à Práḥ Palilay, à Thommanon, à Bantãy Samrè, mais encore dans presque tous les monuments du style du Bàyon : Práḥ Khẵn, Tà Prohm, Bantãy Čhmàr, Bàyon etc... et, si l'on s'en rapporte au catalogue, il semble que le Musée de Saïgon en abrite plusieurs exemples : Nos 97 (?), 98 (?), 99.

C'est p. 100, à propos du style d'Angkor Vat, et non pas pp. 101 et 103, dans le style du Bàyon, qu'il eût été opportun de signaler un double changement capital du costume féminin : l'apparition de la tiare à grandes pointes orfèvries et la substitution d'un léger tissu fleuri au tissu opaque, uni et plissé des époques précédentes.

P. 100. — L'auteur se tire adroitement, et l'on ne peut que l'en féliciter, du problème encore à peine élucidé de la répartition des monuments de l'art du Bàyon sur les règnes de Jayavarman VII et de ses prédécesseurs. Cependant, le lecteur, auquel on apprend que « les parties les plus récentes » d'un certain nombre de sanctuaires bouddhiques peuvent être attribuées à Jayavarman VII », aimerait probablement savoir que les parties les plus anciennes de ces édifices sont à peine antérieures et appartiennent à la même période d'art.

P. 101. — L'auteur donne ici un résumé des caractères principaux du style du Bàyon, mais chacun des points de cet exposé appelle une modification.

« L'ancien linteau à branche unique a pris ici, après avoir connu dans la seconde époque

des états intermédiaires, une forme particulière, où la branche est rompue ». On saisit mal quels peuvent être les intermédiaires entre une branche unique et une branche rompue. Peut-être l'auteur songe-t-il aux linteaux dont la branche est coupée aux quarts? mais cette dernière forme n'est pas particulière à « la seconde époque », puisqu'elle existe déjà au milieu du IXe siècle, dans un linteau qui se trouve actuellement au Musée Guimet (M. G. 18217).

« L'encadrement curviligne et bombé du fronton est, maintenant, revêtu de plusieurs rangs de décoration ». Ce caractère ne fait pas son apparition dans le style du Bàyon, mais, déjà dans celui d'Angkor Vat; c'est donc dans le groupe précédent qu'il eût fallu le signaler.

« Les colonnettes, de dimensions réduites, ne présentent plus que des nus insignifiants ». Les colonnettes du style du Bàyon sont très chargées, les moulures s'étant, au cours des siècles, développées et accumulées aux dépens des nus; mais leurs dimensions ne sont pas pour cela réduites : les monuments d'art du Bàyon ont des proportions normales, leurs portes et les colonnettes qui les cantonnent sont d'une taille habituelle.

« Les *dvârapâla* tiennent maintenant une massue ». Voir plus haut, l'objection concernant la p. 98.

« Les *apsaras* ont toujours la coiffure à pointes et à disques, mais ces derniers se sont multipliés. Un double collier passant entre les seins entoure par surcroît, le cou et la taille des danseuses célestes ». Les apsaras du style du Bàyon n'ont pas « toujours » la coiffure à pointes et à disques : un grand nombre d'entre elles portent une coiffure conique. De même, le sautoir est loin d'être un ornement commun à toutes les *apsaras* de cette époque. M. Stern a reconnu que les images portant la coiffure à pointes et le sautoir ne se trouvent pas dans la première partie du style du Bàyon mais seulement dans la seconde et la troisième parties de ce style.

« Le thème du nâga se plie à des innovations hardies ». Peut-être eût-il été bon de signaler la plus importante d'entre elles, celle du Garuḍa qui chevauche le nâga. Deux pièces de ce type (Nos 176, 177) se trouvent, précisément, dans les collections du Musée de Saïgon.

P. 217. — « ... l'époque que M. Parmentier a dénommée *art d'Indravarman* et que M. Philippe Stern désigne sous le nom de *style de Roluoḥ*. » L'art que M. Parmentier a dénommé *art d'Indravarman* s'étend sur un période beaucoup plus large que celle du *style de Roluoḥ*. Par *style de Roluoḥ*, M. Stern désigne seulement les monuments du milieu et de la seconde moitié du IXe siècle. Dans l'art d'Indravarman, M. Parmentier englobe en outre la plupart des édifices importants des trois premiers quarts du Xe siècle.

Le catalogue de M. Malleret se termine par un lexique des mots étrangers employés dans le volume. En soi, l'idée est bonne, puisqu'elle éclaire le lecteur non spécialisé sur la signification des termes qu'il ne connaît pas; mais elle est dangereuse aussi, car elle force l'auteur a définir, en une forme concise, des termes dont le sens est parfois, complexe. La plupart des mots définis ici dépendant de l'histoire des religions plus que de l'histoire de l'art, qui, seule, est de notre ressort, nous laisserons à d'autres le soin de les discuter. Signalons seulement les erreurs les plus évidentes :

P. 183. — Le *Hînayâna*, ou « Buddhisme du petit véhicule... ne subsiste de nos jours qu'au Nepal, à Ceylan et au Cambodge ». Il conviendrait de supprimer le Nepal et d'ajouter le Siam et la Birmanie.

P. 183. — « *Kûdu* : Fausses niches encadrant une tête de face ou de profil ». Le Kûdu n'est pas obligatoirement associé à une tête.

P. 183. — « *Mahiṣāsura*. s. : une des épithètes d'Umâ victorieuse du démon-duffle Mahiṣa ». Le mot Mahiṣāsura, composé de Mahiṣa (buffle) et d'asura (démon), désigne le démon-buffle vaincu par Durgâ. L'appellation donnée à la déesse lorsqu'elle accomplit cet acte est Mahiṣāsura-mardinī (abr. Mahiṣamardinī) ou Mahiṣāsura-sudanī, c'est-à-dire « destructrice de buffle ».

P. 185. — « *Somasûtra* : Conduit d'évacuation des eaux lustrales de la cuve à ablutions,... dans les temples khmers et čams. » Le mot est sanscrit, donc indien, et l'objet qu'il désigne appartient au mobilier religieux de toutes les contrées de civilisation indienne.

Telles sont les principales objections que l'on peut opposer au travail de M. Malleret. La presque totalité d'entre elles vise les généralités. Revu et rectifié, le catalogue du Musée de Saïgon, dont le style est d'une bonne tenue littéraire, pourrait cependant devenir un ouvrage archéologique de toute sécurité, une introduction sérieuse à la connaissance des monuments anciens de l'Indochine.

Gilberte DE CORAL RÉMUSAT.

Guy PORÉE et Eveline MASPERO, *Mœurs et Coutumes des Khmers* (Origines — Histoire —Religions — Croyances — Rites— —Évolution). Préface de M. George COEDÈS. I vol., 270 pp., 1 carte, 48 photographies. Collection de Documents et de Témoignages pour servir à l'Histoire de notre Temps, Payot, Paris 1938.

Cet ouvrage est de ceux que l'on a plaisir à signaler. Sans aucun dogmatisme, il prétend seulement, et y réussit à merveille, introduire le lecteur dans l'atmosphère du Cambodge. Intelligemment pensé, agréablement écrit, de dimensions maniables, c'est le type même du livre à recommander au touriste averti, dont la curiosité envers l'Indochine ne se borne pas aux seules ruines d'Angkor. Mais comme il est dommage que l'éditeur n'ait pas tiré un parti meilleur des belles photographies qui lui étaient offertes! Quiconque a vu l'admirable collection exposée en décembre dernier à l'*Agindo* par M. Guy Porée, ne manquera pas de déplorer la médiocre qualité des simili qui composent l'illustration du volume.

Les auteurs ont abordé le problème khmer sous un double aspect : celui des Cambodgiens d'hier, auxquels on doit les fameuses ruines, et celui des Cambodgiens d'aujourd'hui.

La partie moderne est la plus réussie de l'ouvrage, la plus originale aussi. M. Guy Porée conte avec humour son expérience personnelle du terroir cambodgien; il en a pénétré le charme et goûté la saveur avec une curiosité qui toujours demeure bienveillante. Le ch. I est la plus engageante et la plus spirituelle des Introductions à la Connaissance du Cambodge. Le ch. IV, s'il ne pénètre pas au fond des questions d'ethnographie ou de folklore qu'il évoque, en exprime assez, cependant, pour allumer l'intérêt du voyageur le plus indifférent et pour éveiller ses sympathies à l'égard des Cambodgiens, doux et rêveurs, dont la nonchalance déambule aux abords des ruines et le long des routes.

La partie ancienne du livre, celle qui concerne le passé, est un excellent résumé des travaux éparpillés et parfois dangereusement contradictoires sur lesquels s'appuie notre savoir de l'art et de l'histoire des Khmers d'autrefois. De cet exposé ardu, Mme Porée Maspero s'est tirée avec bonheur. Tout au plus relève-t-on, çà et là, quelques erreurs légères et quelques omissions. Ainsi, certains lecteurs regretteront, sans doute, de ne pas voir citer, à propos de l'École française d'Extrême-Orient, le nom de Louis Finot, qui fut le premier directeur de cette institution et demeura pendant plus de trente ans le principal animateur de ses travaux. De même, pourra-t-on s'étonner, au ch. V, traitant du Buddhisme cambodgien, de ne pas trouver le nom de Mlle Suzanne Karpelès.

Sur la planche en regard de la p. 80, les tours de Neang Khmau, données comme exemple d'art khmer primitif, appartiennent en réalité au style du xe siècle. Pp. 79 et 92, Sambor Prei Kuk est présenté comme un monument unique : Sambor Prei Kuk est un groupe de monuments, composé d'édifices nombreux, qui n'appartiennent pas tous au même style; on ne doit pas plus dire *le* temple de Sambor que *le* temple d'Angkor. P. 149 : le pradakṣina fait « en sens inverse du pradakṣina ordinaire » s'appelle *prasavya*.

Ces quelques remarques prouvent seulement combien minimes nous paraissent les imperfections d'un petit livre qui, à notre avis, est une vraie réussite et mérite le plus franc succès.

G. C. R.

Bibliographie bouddhique, VII-VIII (mai 1934-mai 1936). *L'œuvre complet de Sylvain Lévi.* — Un v. in-4°, 183 pp., 120 frs. — Adrien Maisonneuve, 1937.

Cette admirable publication semble se perfectionner d'année en année. Ce double volume contient 910 numéros : c'est plus qu'un répertoire, les brèves analyses en font un ouvrage riche et intéressant par lui-même; en particulier le chapitre « art, archéologie, épigraphie » contient de nombreuses références de M. Demiéville.

La Bibliographie de Sylvain Lévi, où la table des abréviations renvoie à quelque deux cents périodiques, contient elle-même des analyses intéressantes et précieuses. Un index des mots étudiés par Sylvain Lévi dans ses ouvrages non pourvus d'index compte près de quatre mille mentions : c'est un précieux travail de Madame Stchoupak.

D. M. B. Collier et Lieutenant-Colonel C. L'Estrange Malone, *Le Mandchoukouo*, naissance d'un pays, population, mœurs, coutumes, religion, ressources agricoles, minières, économiques, l'industrialisation du Mandchoukouo, ouvrage traduit de l'anglais par R. Waldteufel, avec une carte. — 27 frs. — Payot, 1938.

Ce livre est parfaitement à sa place dans la *Bibliothèque Géographique*, car c'est bien le tableau d'un pays et de ses habitants, « l'histoire, disent les auteurs, de l'humble peuple ordinaire, le récit de sa vie et de sa mort, de ses étranges coutumes antiques », c'est l'évocation « du passe émouvant qui a pétri l'argile originelle de l'humanité orientale et lui a imprimé sa forme actuelle » (p. 6). Ce tableau bien observé aura l'avantage de révéler au public européen, qui a tendance à ne voir dans le Mandchoukouo qu'une création factice du Japon, la terre d'une très vieille histoire, celle des débuts de la Chine. Ce pays en effet qui embrasse et dépasse même l'ancienne Mandchourie n'a cessé d'être l'un des principaux champs de bataille de l'Extrême-Orient. Ce triste privilège il l'a conservé jusqu'à nos jours puisque c'est encore là que s'est déroulé la guerre russo-japonaise en 1904.

Les chapitres intitulés « De bizarres coutumes font une étrange contrée » et « Les vieilles croyances survivent encore » sont fort intéressants du point de vue ethnographique et folklorique. Une multitude de faits notés sur place par les auteurs eux-mêmes et décrits avec précision et détails, forment une série de documents de comparaison des plus utiles. Avec les renseignements de géographie économique, cette documentation constitue, à notre avis, la partie la plus durable de l'enquête et très certainement la plus nouvelle.

C[te] DU MESNIL DU BUISSON.

Georges BONNEAU. *Bibliographie de la littérature japonaise contemporaine*. Un vol. cartonné, CII + 250 pp. sans indic. de prix. — Mitsukoshi, Tôkyô, et Geuthner, Paris (1938).

Livre inattendu, dévoué, généreux comme tous les travaux de M. G. Bonneau. La Bibliographie proprement dite comprend 3507 numéros. Pour chaque auteur, dates et lieux de naissance et de mort; nom et prénom en caractères et en transcription; classement de ses ouvrages selon les genres. Pour chaque titre, transcription, caractères, traduction, lieu, éditeur (transcription et caractères), date. Suit un index des noms japonais. L'Introduction comprend : 1° une bibliographie : des travaux occidentaux sur la littérature japonaise; — des traductions en français; — des livres de référence japonais (dictionnaires, collections, bibliographies, histoires de la littérature contemporaine), souvent difficiles à utiliser, comme le remarque l'auteur p. XXX; 2° une revue sommaire des critiques, philosophes, historiens, traducteurs ou commentateurs de l'Occident (ces pages sont une révélation); 3° une « partie constructive » qui malgré sa forme nécessairement très sèche, dépouillée d'appréciations critiques, est une copieuse et intéressante histoire de la littérature japonaise moderne. Au total, une besogne énorme et ingrate (six années de travail) exécutée avec beaucoup de soin. Peu de gens sans doute l'utiliseront, mais ceux-là garderont à M. G. Bonneau une vive reconnaissance, et son livre conservera une valeur durable.

Nous souhaitons que l'auteur profite de son immense documentation pour écrire maintenant un exposé *critique* de la littérature japonaise récente. L'Occidental l'étudierait plus volontiers s'il était dirigé vers les œuvres vraiment significatives, celles qui apportent à l'humanité quelque chose de neuf, d'unique. Je rencontre dans cette Bibliographie tels auteurs qui ont été traduits en anglais, en français, etc., même avec des encouragements officiels, et qui ne font qu'imiter nos publicistes de troisième ordre dans un hideux vocabulaire forgé *ad hoc*. Un classement analogue serait utile pour les travaux d'histoire, d'histoire de l'art, etc. Les articles qui gonflent les innombrables périodiques japonais sont souvent décevants, et ils font un tort considérable à ceux qui mériteraient d'être lus dans le monde entier.

Daisetz Teitaro SUZUKI. *Zen Buddhism and its Influence on Japanese Culture*. Un v. in-8°, 288 pp., 38 pl. phototypie, 8 yen.— The Eastern Buddhist Society, Otani College, Kyôto 1938.

Un contretemps nous a privés d'entendre M. D. T. Suzuki au Musée Guimet lorsqu'il vint faire des conférences en Europe en 1936. Ces mêmes conférences remaniées nous sont données dans le présent ouvrage. Très bien écrit, et moins décousu que ses premiers *Essays on Zen Buddhism*, il est fort instructif. Les explications accessoires ne sont pas trop encombrantes, comme il arrive souvent dans les conférences imprimées. Les petites reproductions sont parfaites; dans certains cas elles pouvaient être un peu agrandies aux dépens d'une marge qui est plus qu'inutile.

Même commenté par un savant si compétent et si bien placé pour rendre l'Orient compréhensible à l'Occident, le Zen demeure difficile. Une assertion notable de l'auteur, c'est que le Zen n'est pas panthéiste (p. 27). Ni son raisonnement ne nous convainc, ni le dialogue (*mondō*) cité à l'appui (les coups de bâton administrés par T'eou-tseu à un moine gonflé de logique et d'impertinence). « Le maître savait l'inutilité des démonstrations verbales. Il fallait réveiller ce moine de sa somnolence ratiocinante. De là ces mesures radicales prises par Tōsu. »

Parmi les chapitres les plus remarquables, citons seulement « Zen and the Samurai », « Zen and Swordsmanship », « Zen and Confuceanism » (ce dernier éclaire bien l'évolution des idées à l'époque Ashikaga). Une seconde partie commente quelques *mondō*, analyse le fameux *Yuimakyô* (sûtra de Vimalakîrti), donne une interprétation fort belle du mythe de Yamauba (si souvent représentée par les artistes Tokugawa) d'après le *nô* ainsi intitulé, etc. Sont bien expliqués les rapports du Zen avec le *nô* : pénétration intime, mais qui dans bien des pièces n'est pas très visible à la surface, beaucoup moins qu'on ne l'attendrait d'après les circonstances historiques.

Ce nouveau livre de M. D. T. Suzuki est vraiment précieux pour quiconque s'intéresse à la culture du Japon qu'on aimait.

J. B.

Imprimé en Belgique

Table des Matières du Tome XII (1938)

I. — ARTICLES

GÉNÉRALITÉS

PROCHE-ORIENT

INDOCHINE, INDONÉSIE

CHINE ET JAPON

II. — COMPTES-RENDUS

GÉNÉRALITÉS ET DIVERS

PROCHE-ORIENT

INDE, INDOCHINE

CHINE, JAPON



R.A.A. XII, 4. *Livraison de décembre* 1938. — *Imprimerie Sainte Catherine*, 51, *Tempelhof, Bruges*, (*Belgique*).